

CI WEI GE WEN JI

茨威格文集

高中甫 主编

4

传记卷·上

陕西人民出版社

茨威格文集

4

传记卷·上

高中甫　主编

陕西人民出版社

PDG

卷首语

1920 年茨威格完成了《三位大师》,它以传记形式论述了巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基三位文学巨匠；1925 年他又以荷尔德林、克莱斯特和尼采为对象，以独特的视角，描述了德国文学中三位富悲剧气质的作家，标上一个极为独特的书名:《与魔的搏斗》；1928 年他以《三诗人的生平》为题，对卡萨诺瓦、司汤达和托尔斯泰做了极富特色的描绘。这样，他就最终完成了他称之为“精神类型学”的写作计划，给这部作品冠上一个总的题目:《世界的建筑师》。对茨威格而言，这九位精神类型不同的作家以各自不同的风格和特点为人类建筑了一个丰富多彩的形而上的精神世界，他们是伟大的建筑师。

巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫思基在茨威格眼中是叙事文学的天才,是百科全书式的作家,

他们用自己的重力法则构建了一个与现实世界并存的第二个现实。在荷尔德林、克莱斯特和尼采身上，茨威格把他们的创作力归之于同自身中的魔所进行的斗争。这里所说的魔，原文为Dämon。茨威格的标题是《Der Kampf mit dem Dämon》，曾被译为《与恶魔的搏斗》《与精灵的搏斗》。我觉得这两种译法没有表达出Dämon的意义，思虑再三，就简单地把这个字译为魔。Dämon源出希腊语、拉丁语，指的是一种无法从通常经验能理解的幽灵般的力量，它不受人的理智支配，而是通过一种神秘的影响去支配人。这是这个字的主要意义，到基督教建立之后，它就有了另一个意义，指恶魔。显然，在这里把这个字译为恶魔是不妥的，因为茨威格用的是这个字的第一个意义。歌德在他同爱克曼的谈话中，几次就Dämon这个字的意义做了解释："Dämon是知解力和理性都无法解释的。我的本性中并没有Dämon，但是受制于Dämon。"（1831年3月2日），他又说："Dämon在诗里到处都显现，特别是在无意识状态中，这时一切知解力和理性都失去了作用，因此它超越一切概念而起作用。"（1831年3月8日）同样，把Dämon译为精灵也是不确的，因为一方面精灵会使人想到一种具体的形象，另一方面会把它与灵魂、精神之类的概念联在一起，更主要的是精灵没有表达出Dämon的不为人的理智所控制而是控制人的本意。简单地译成魔既避免了恶魔或精灵引起的误解，又较为符合Dämon的本义。当然要说明的是，不是从宗教的意义来理解中文里的这个魔字，魔这个字来自梵文Mara，是"扰乱""破坏""障碍"等之意，它只有坏的意义，而Dämon除了是一种破坏的力量，还有着某种创造的力量。这里较多地谈了Dämon这个字，理解了这个字，也就理解茨威格《与魔的搏斗》这本书的本意了。茨

威格认为，魔是任何一个有创作力的人所无法逃避得了的。荷尔德林、克莱斯特和尼采是三个被魔所左右的类型，“他们不听命于……自己的意志，而是顺从者，是被一种更高的力量，魔的力量所控制的（在这个字的双重意义上）的人”。在《三诗人的生平》里，茨威格把从卡萨诺瓦到司汤达到托尔斯泰理解为是三个步步上升的自我描述的阶梯：卡萨诺瓦是“朴素的”，司汤达是“心理的”，而托尔斯泰是“伦理——道德的”。

以《世界建筑师》为总的标题完成的这部“精神类型学”是了解茨威格的美学观点与他所受的弗洛伊德心理学影响的必读之作，想从更深层次上去理解作为作家和传记作家的茨威格是不能不读这部作品的。它在茨威格的创作中占有重要的地位，也一直为评论家所看重；它不仅在德语国家拥有大量的读者，而早就被译成多种文字，收入本卷的茨威格这部著作是首次被译成中文。

高中甫

目 录

三位大师

巴尔扎克

一七九九年，巴尔扎克出生于法国富饶的图尔省，即拉伯雷的家乡。他生于六月间，一七九九年这个年份是值得反复提到的。在这一年里，拿破仑——对他的事业感到惊恐不安的那个世界还把他称为波拿巴——从埃及回到了法国，半是作为胜利者，半是作为逃亡者。他曾经在金字塔的石头见证人面前战斗过。后来他对在外国的星座之下把一项开头很宏伟壮观的事业坚持到底感到厌倦了，便乘一只小船从纳尔逊暗中埋伏的轻型护卫舰中间钻了过来。他回国几天以后便聚集起来一批忠实的追随者，清除了进行反抗的修士集会，并且一举夺取了法兰西的统治大权。巴尔扎克出生的这个一七九九年便是拿破仑帝国开始的年份。新世纪所熟悉的再不是 Le petit général (矮个子将军)，再不是科西嘉岛来的冒险家，而只熟悉拿破仑，只熟悉法兰西帝国的皇帝了。在

巴尔扎克童年时代的那十年、十五年里，拿破仑贪婪权力的双手已经合抱住了半个欧洲。那时他野心勃勃的梦想已经驾上鹰的翅膀飞翔在从近东到西欧的整个世界上空了。首先要回顾的巴尔扎克的十六年与法兰西帝国的十六年，也就是与也许是世界史上最离奇古怪的时代，完全吻合。那个时代对于惊心动魄地经历过种种重大事件的人来说，对于巴尔扎克本人来说，不可能是无关紧要的。因为早年的经历和命运实际上不就是同一件事物的内部和外表吗？来了那么一个人，他从蓝色地中海的某个小岛来到了巴黎。他没有朋友，没有生意，没有名望，也没有地位，但却陡然间在巴黎抓住了刚刚变成脱缰野马的政权，而且把它扭转过头来，牢牢控制住了。这个人是单枪匹马的。这个外省人赤手空拳得到了巴黎，接着又得到了法国，随后又得到了这一大片世界。世界历史上的这种冒险家的突如其来的念头不是通过许多印刷成书和令人难以置信的传说或者故事介绍给巴尔扎克的，而是有声有色的，通过他所有饥渴的感官渗透进了他的生活，并且随着回忆中的那千百次形象生动的真实事件在他还没有东西进入过的内心世界里定居了下来。这样的阅历必定会成为范例。巴尔扎克这个男孩子兴许是在傲慢、粗暴而且几乎是充满罗马式激情讲述远方胜利的公告上学会阅读的。在拿破仑的军队进军以后，这个男孩子想必经常用手指头在地图上不大灵便地勾来画去。法国在地图上便像是一条泛滥的河流，逐渐地向全欧洲进行扩展。今天它翻过了塞尼山①，明天越过了内华达山脉②，它跨过江河开往德国，踏开冰雪进入俄

①塞尼山为阿尔卑斯山脉在法意边界的一段，有重要山口。

②内华达山脉位于法国与西班牙的边界上。

国，还越过英国人用猛烈炮火把舰队打得起火的直布罗陀海域。那些脸上带有哥萨克军刀伤痕的士兵可能白天在大街上和巴尔扎克一起赌过，在夜间也可能他经常被开往奥地利去轰击奥斯特利茨附近冰块掩体后面的俄国骑兵部队的大炮滚动声惊醒。巴尔扎克青年时代的一切追求必定都化成了一个鼓舞人的名字，化成了一个概念，化成了一个想象：拿破仑。在巴黎通往世界的大花园前边耸立着一座凯旋门。这座凯旋门上刻记着半个世纪里被法国征服的城市的名字。因此，当外国军队从法国人引以为骄傲的凯旋门下开进巴黎的时候，那种法国居于统治地位的感觉必然会转变成巨大的失望！外部风起云涌的世界里所发生的一切事情都成了巴尔扎克内心里不断增长的阅历。很早他就经历了价值的彻底变革，既经历了精神价值的彻底变革，也经历了物质价值的彻底变革。他看到过有共和国印章标志的上百或者成千法郎的纸币① 都变成了一文不值的废纸，随风飞舞。在从他手里滑进滑出的金币上边，忽而是掉头国王肥头大耳的侧面头像，忽而是雅各宾式的自由帽②，忽而是执政官③的罗马帝国公民面孔，忽而又是皇袍加身的拿破仑。在这个时期里道德、货币、土地、法律、等级制度等方面都发生了彻底的变革。几百年来严格禁止的一切，现在都渗透进来了，甚至泛滥起来了。巴尔扎克置身于这样一个前所未有的变革时代里，必定很早就意识到了一切价值的相对性。他周围的世界是个漩涡。如果眩晕的目光想要一览全貌，想要寻求一个标记，想要在这

①法国大革命时期发行的以土地为担保的纸币。

②法国大革命时期作为自由标志的红色圆锥形帽。

③指拿破仑时期的最高执政官。

奔腾呼啸的波涛上空找到一个星座，那么，在那么多重大事件的连绵起伏中只有拿破仑这个创造者是永远存在的。那千百次对世界的震惊和冲击都是从他这里发出的。巴尔扎克还见到过拿破仑本人。他看到拿破仑骑马前去检阅，还带着一批他自己意志的产物。在这些随从人员中有奴隶鲁斯坦，有拿破仑以西班牙作礼品相赠的约瑟夫，有拿破仑把西西里岛作礼品相赠的穆拉特，有叛徒贝尔纳多特，还有所有那些拿破仑给他们铸造大炮，占领他们的王国，并且把他们从往昔微不足道的地位提拔到拿破仑时代光辉中来的人。有个人物形象在一瞬间里鲜明生动地照进了巴尔扎克的视网膜。这个人物形象比历史上的任何典范人物都更加伟大。巴尔扎克看到了伟大的世界征服者。对于一个男孩子来说，看到了世界征服者不是就等于自己有了要成为世界征服者的愿望吗？与此同时，在另外两个地方还安居着另外两位世界征服者。一位住在柯尼斯堡，此人使混乱纷繁的宇宙变得一目了然①。还有一位住在魏玛，这位诗人对全世界的征服并不比拿破仑及其千军万马逊色②。但是这两位对于巴尔扎克来说，在很长时期里还是没有感觉到的遥远境界。目前是拿破仑的范例在巴尔扎克身上形成了一种永远想要整体而决不要零碎的欲望，贪婪地追求世界上所有的一切的欲望，这是一种急切而狂热的抱负。然而这样的凌云壮志暂时还无法实现。最初巴尔扎克决定不从事什么职业。他如果早出生两年，就作

①指提出太阳系起源的星云假说的康德。

②指歌德。

为十八岁的人加入了拿破仑的军队。很可能他在滑铁卢战役①中向着英军发射榴霰弹的山头冲去。然而世界历史不喜欢重复。紧随拿破仑时代那种狂风骤雨的天气而来的，是微温、柔和而又令人困乏的夏天。在路易十八时代，军刀变成了装饰剑，军人变成了宫廷佞臣，政治家变成了巧言令色之徒。国家高官显位的安排再不是根据业绩的威力，再不是根据令人生疑的意外横财，而是由女士们柔和的手所给予的恩惠与宠爱来决定。国家的生活淤塞停滞了，肤浅平庸了。那些重大事件飞溅的浪花现在平静地汇聚成了一个柔水池塘。现在的世界再不必用军队征服了。拿破仑这个单枪匹马的榜样，对许多人来说变成了一种警戒。但是艺术依然如故。现在巴尔扎克开始写作了。不过他与别人不同。他写作不是为了聚敛钱财，不是为了消遣，不是为了把书架装满，也不是为了去林阴大道漫步谈心。他在文学中所渴求的不是元帅的权杖，而是皇帝的皇冠。他在一间屋顶阁楼里开始写作了。他最早写的长篇小说都是用的笔名，好像是为了检验一下自己的实力。这还不是实战，而只不过是地图上军事演习。这是军事演习，还不是进行战役。此后他对自己的成就不满意了，不满足已经取得的成功。于是他丢开这行手艺，去干了三四年别的职业。他坐在一个公证人的房间里当抄写员。他用自己的眼力对人世间的生活进行观察、领会和欣赏，而且自己闯了进去。然后他从头又干了一遍。不过这时他心中怀的是旨在得到整体的那种惊人抱负，是那种巨大的狂热贪欲。他轻视单个事物，轻视奇迹现象，零碎东西。为了抓得

①发生于1815年6月18日，战场在比利时的贝拉利昂斯。拿破仑在此役中大败。

住在强烈震荡中旋转的世界，他对世界原始传动机构极其神秘的齿轮组进行了仔细观察。他从事件的混合饮料中提取纯粹的成分，从大量混乱的数字中得出全体的总和，从呼啸的喧闹中找到和谐，从丰富多彩的生活中取得本质核心。他要把整个世界装进他的曲颈甑里，把世界“en raccourci”（简明扼要地）再进行一次创造。这就是他现在的意图。他不让丰富多彩的生活有丝毫的遗漏。而为了把人世间生活的无限压缩成有限，把无法实现的压缩成人力所及的，这就需要有一个变化过程，也就是简明化。巴尔扎克把全部精力都用于去精简可感知的现象。他用筛子筛选，筛掉一切非本质的东西，只选取纯洁而珍贵的表现形态。然后他把这些表现形态，这些分散的个别现象放到他的手炉中进行锻造，使这些纷繁复杂的表现形态变成为生动、直观而且一目了然的体系。这情况很像林奈把亿万种植物列成一个关系紧密的一览表，也很像化学家把不计其数的化合物分解成为数不多的元素。——这就是他现在的雄心壮志。他把人世间生活简单化，为的是立即精通人世间的生活。他把所制服的人世间的生活都塞进了《人间喜剧》这么一个宏伟壮丽的监狱里。经过这样的蒸馏过程以后，他的人物始终都是典型，都是对大多数人性格化的概括。他那前所未有的艺术意志把一切多余的东西，把一切非本质的东西，都从这些人物身上清除掉了。他把行政管理的中央集权体系引进到了文学中来，进行集中化。他像拿破仑一样把法国作为世界的外接圆，把巴黎作为世界的中心。他把各色各样的集团帮派、贵族、教士、工人、诗人、艺术家、学者都拉进了这个外接圆里，甚至都拉进了巴黎。他根据五十家贵族的沙龙才写出了冯·卡迪尼昂公爵夫人的一个沙龙。他根据数以百计的银行家才写出了一个冯·纽沁根男爵。他

还根据所有的放高利贷者写出一个高布赛克，根据所有的医生写出一个奥拉塞·毕昂雄。他让这些人彼此住得十分邻近，经常互相接触，发生激烈争吵。在生活出现成千上万个变种的地方，他却只要一种生活。他的世界比真实显得贫乏，但是更为紧凑。这是因为他的人物都是精选出来的人物，他的激情是纯洁的元素，他的悲剧是冷凝而成的。像拿破仑一样，巴尔扎克也是以征服巴黎作开端的。然后他又一个接一个地征服了各省。几乎每个县都往巴尔扎克的议会里派驻了自己的发言人。然后巴尔扎克也像战绩辉煌的执政官波拿巴一样，把自己的部队投放到了各个国家。他铺展的面很大。他把人派到挪威悬崖峭壁的狭湾，派往西班牙阳光灼人的沙土平原，派往埃及火红色的苍穹之下，派往贝雷西纳河① 一座座滴水成冰的桥上，还派往其他等等地方。然而他的世界意志如同他那伟大的榜样人物的世界意志一样，伸展得比派人去的地方更远。此外，正如拿破仑在两次远征之间悠然自得地创立了《法国民法典》一样，巴尔扎克也在用《人间喜剧》征服了世界以后，悠然自得地提出来一部爱情即婚姻的道德法典——这是一篇原则性的论文。他在这条许多伟大作品的自转线上边还微笑着画了一个《滑稽故事集》中阿拉伯风格的，而且是颇为自负的花纹图案画。他从苦难的深渊，从农民的茅舍，转向漫游到了圣·日尔曼区的宫殿，闯进了拿破仑的各个房间。他在那里边打开第四面墙，同时也就揭开了那些重锁深闭的房子里的秘密。他与士兵们一起在布列塔尼地区的帐篷里休息。他在交易所里转游。他察看剧院布景的内幕。他监视学者们的著作。在这大千世界上没有一

①这是俄国第聂伯河的一个支流。

处角落是他那魔术师的光焰没有照亮到的。他的军队有两三千人。实际上这些人都是他凭空创造出来的。这些人是在伸开的手掌里成长起来的。率而言之，这些人都是杜撰而成的。巴尔扎克给他们穿上衣服，送给他们头衔和财富。就像拿破仑对待他的元帅们那样，他忽而又把这些人的头衔和财富收了回来。他与这些人一起赌博。他煽动他们互相追逐。纷繁复杂的事件是数不胜数的。在重大事件背后所展现的地区是惊人广大的。《人间喜剧》对世界的征服，那种用两只手集中起来的全部生活，在近代文学中是绝无仅有的，这也正如在近代史中拿破仑是独一无二的一样。征服世界原本是巴尔扎克少年时代的梦想，如今这个正在变成现实的决心更是无比的强大有力。巴尔扎克不无道理地在一张拿破仑肖像的下边这样写道："Ce qu'il n'a pu achever par l'épée je l'accomplirai par la plume."（我将用笔实现他用剑未能完成的事业。）

因此巴尔扎克的主人公都像他本人一样。他的主要人物全都有征服世界的欲望。有一种向心力把这些主要人物从外省，从他们的故乡抛到了巴黎。他们的战场就在这里。五万青年人的浩浩荡荡大军蜂拥而至来到了巴黎。这是未曾试过身手的纯洁力量。这是不明确行动方向的，寻求释放的能量。现在他们在巴黎像炮弹一样紧紧挤在一个狭小的空间里。他们互相消灭，互相追逐，争着往上爬，把别人拖进深渊。这里没有给任何人准备好位置。每个人都不得不为自己争夺讲坛，把无比坚硬和柔软易弯的金属——这是说的青年时代——锻造成一种武器，把自己的力量聚集成一个爆炸物。文明世界内部的这种战斗其激烈程度丝毫不亚于厮杀的战场。巴尔扎克是第一个对此作出证明的人，这是他的骄傲。他提醒浪漫派的作家们说："我的市民

长篇小说比你们的悲剧更具有悲剧性!”这是因为那五万青年人在巴尔扎克的书里首先学习到的东西是严峻无情的法则。他们明白了，他们这样的人太多了，因此他们必须像在一个锅里的许多蜘蛛那样互相吞噬——这是巴尔扎克的宠儿伏脱冷的比喻。他们不得不把自己用青年时代锻造成的武器再一次浸泡在烫人的阅历毒药中。剩余下来的人就是对的。他们就像“拿破仑大军”的长裤汉那样，从三十二个方向来到这里。在到巴黎来的路上他们跑破了鞋子。公路上的尘土沾满了他们身上的衣服。他们的喉咙里冒火，非常干渴。他们来到这个令人陶醉的，既优雅又有财富和权力的新地区里。当环顾四周的时候，他们才顿时感觉到，要想得到这里的宫殿，这里的女人和这里的权力，他们随身所带的那一点点东西是毫无用途的。为了充分发挥自己的才干，他们必须熔铸自己的能力，把血气方刚融化成坚韧，把聪明融化成狡黠，把信赖融化成欺诈，把美丽融化成恶习，把鲁莽融化成诡谲。巴尔扎克的主人公都是坚定的追求者。他们都在追求整体。他们都有相似的奇遇经历：一辆双人二轮马车从他们身边疾驶而过，车轮溅了他们一身泥浆。马车夫挥舞着鞭子。马车里边坐着一个青年女子。她头发上的首饰闪烁发光。眨眼马车已经飞速而去。那个青年女子是充满诱惑力的象征，是美丽的象征，是享乐的象征。于是巴尔扎克所有的主人公在这一瞬间里的愿望都是一样的：我要得到这个年青女子，这一辆马车，这个仆人，这些财富。我要得到巴黎，我要得到全世界！即使最微不足道的人也能买到一切权力。——拿破仑的范例使这些年轻人都走向了堕落。现在他们不像在外省的父辈那样力争得到一处葡萄园，一处衙署公馆，或者一笔遗产。他们力争得到的是象征，是权力，是上升到王权百合花

形纹章放射光辉和人们挥金如土的那个光圈里边去。于是他们就变成了大野心家。巴尔扎克在笔下赋予他们比其他野心家更强健的肌肉，更激烈的雄辩口才，更坚定有力的要求，还有虽然过得比较快，但却是生动活跃的生活。他们都是把梦想变成了业绩的人。他们都是，正如巴尔扎克所说的，用生命材料写作的作家。他们开始战斗的方法有两种：特别的门道是为天才开路的；另一条道路是为普通人开辟的。为了得到权力，他们必须找到自己的方法，或者学会别人的方法，学会社交界的方法。他们必须作为炮弹杀气腾腾地投身到动摇于这个目标和那目标之目的人群里边，要不就得像黑死病一样缓慢地把那群人毒死。巴尔扎克威严的宠儿，无政府主义者伏脱冷就是这样建议的。开始写作时巴尔扎克住在拉丁区的一个狭小房间里。所以他的主人公也都到这个区里来聚会。他们是社会生活的原始表现形态，如医科大学生德斯普兰，到处钻营往上爬者拉斯蒂涅，哲学家路易斯·朗贝，画家布里多，新闻记者吕邦普尔等。这是一个年轻人的聚会。他们都是纯洁的，未经雕琢的人。不过他们的全部生活都是围绕着令人难以想象的伏盖公寓里一张餐桌的桌面。然后他们都被装进了生活的大曲颈甑，受到激情高温的煮熬。后来他们又在失望中冷却下来，变得僵化了。由于受到社会自然的复杂影响，机械的磨擦，磁性的吸引，化学的分析，分子的分解，这些人都变质了。他们失去了自己的真实本性。强酸——这指的是巴黎——溶解开了一些人，腐蚀他们，排除他们，让他们消失；而对另外一些人则是使他们晶化，硬化，石化。此外对他们还要进行变形，染色和结合的工作。结合起来的元素形成新的复合物。于是十年以后，这些剩余下来的人，这些经过了重新雕琢的人，都面带会意的讥讽微笑，在

人生的顶峰上相互致意。其中有名医德斯普兰、部长拉斯蒂涅、大画家布里多。与此同时，生活的飞轮却把 路易斯·朗贝和吕邦布里绞碎了。巴尔扎克喜爱化学。他对屈维叶① 和拉瓦锡的著作的研读没有白费力气。他觉得在作用与反作用、亲合性、排斥与吸引、分离与排列、分解与晶化的各种各样过程中，在对组合成分进行原子的简化中，所显露出来的社会成分形态比在任何其他地方都更为清晰，每一个人都是由气候、环境、习俗、偶然事件，尤其是命运注定要他碰到的事情所雕琢出来的产物。每一个人都从环境的气氛中吮吸自己的天性，以便自己能制造出新的气氛。巴尔扎克认为，内心世界与环境之间这种无一例外的依存关系是一条公理。于是他觉得，艺术家最崇高的使命就是描绘出这种在无机物中的有机物痕迹，想象中重现的禽兽钩爪迹象、社会生活中突然出现的精神财产的聚集、整个时代的产物。一切事物都是互相影响的。一切力量都处于悬而未决之中，无一例外。这种无边无际的相对论否认任何持续性，甚至否认性格的持续性。巴尔扎克总是让他的人物在重大事件中培养自己，为自己造型，就像是黏土泥团放在命运的手中那样。甚至他的人物的名字也是包含着转变，而不是统一。法国贵族院议员冯·拉斯蒂涅男爵贯穿了巴尔扎克的二十本书。我们相信，我们早已经在大街上，在沙龙里，或者在报纸上认识了他这么一个无所顾忌的发迹者，这么一个残酷无情地往上爬的巴黎钻营者的原型。他极其圆滑地经历过法律的一切避难所，从而出色地体现了一个腐朽的社会的道德。有一本书，青年穷贵

①屈维叶（George Cuvier，1769—1832）是法国科学家，比较解剖学的倡导者。

族拉斯蒂涅就生活于其中。他的父母往巴黎给他寄来的希望很多，寄来的钱却很少。拉斯蒂涅是一个软弱、温和、简朴而且易动感情的人。这本书讲述了，他是如何住进伏盖公寓的，如何陷进了那个有形形色色人物的魔女之锅，如何陷入了那种天才的按透视法缩短的表现方法之中，在那里巴尔扎克把脾气和性格纷繁复杂的全部生活关闭在裱糊简陋的四面墙壁之内。巴尔扎克就是在这里看到了不相识的李尔王——高老头——的悲剧。他看到近郊圣日耳曼区里那些轻浮的公主们，一身珠光宝气，却在如何贪婪地偷窃她们的老爹。他看到社会上的种种卑劣行为最后融化成了一场悲剧。然后他跟随着那位过分善良的老人的棺材,同去的只有公主们的一名男佣人和一名女佣人。在愤怒的时刻他在这里看到巴黎是暗黄色的，混浊不清的，好像一个毒疮疖子从巴黎公墓的山头上落到了他的脚前。在这里他懂得了人生的一切智慧。此时此刻他的耳朵里听到苦役犯伏脱冷的声音。伏脱冷的信条是：人对待人必须像对待拉邮车的马那样，赶着他们在车子前边走，然后让他们惨死在目的地。也就是在这个时刻拉斯蒂涅变成了肆无忌惮,残酷无情的钻营者，巴黎贵族院的议员。巴尔扎克所有的主人公都经历过人生十字路口的这个时刻。他的主人公都是所有人反对所有人的战争中的军人。每一个人都在向前冲锋。这一个人的路就得跨过另一个人的尸体。巴尔扎克指出：每个人都有他的卢比孔①，都有他的滑铁卢，战争在宫殿、茅舍和商店里导致的结果是同样的。巴尔扎克的伏脱冷，这个无政府主义者扮演过种种角色，在巴尔

①卢比孔是意大利中部的一条河。恺撒在渡过这条河时说："骰子已经掷下了。"过河后便对庞培发起总攻。此后人们用卢比孔比喻当机立断。

扎克的书里总有十次化装出场。但是他始终如一，而且是自觉地始终如一。他就知道，神父、医生、军人、律师穿上破烂衣裳都会提出同样的要求。在现代生活拉平了的表层下边，斗争是以地下的方式继续进行的。这是因为内心的抱负对外表的平等化要进行抵制，因为谁也不能像从前的国王、贵族和神父们那样有自己的保留位置，还因为每个人都有所求于大家，所以他们就得十倍地紧张工作。机会减少在生活中就表现为精力加倍。

引诱巴尔扎克的正是这种自杀性和半自杀性的精力战斗。他的激情就是要把精力作为自觉生活意志的表现用在一个目标上。

他的激情只要强烈起来，那么，这激情是否保持不变，是善是恶，是卓有成效，是白费力气，他觉得全都无关紧要。紧张，意志，这就是一切。因为这都是属于人的，而成就与荣誉则丝毫不属于人，那都是偶然事件决定的。战战兢兢地在面包店柜台上偷了一个面包塞进袖筒里的蠢贼令人望而生厌。而那不仅为了得到好处，而且为了激情的原因进行抢夺，把其全部生活理解为夺取财物的职业大盗却是令人肃然起敬。巴尔扎克似乎认为，估量效果，测定事实依然是编写历史的任务，而阐明原因，发掘精神的紧张程度则是作家的使命。只有没能达到目的的力量是可悲的。巴尔扎克描写的是被遗忘了的英雄。他认为，在任何一个时代里都不只有一个拿破仑，不只有历史学家的那个在一七九六年至一八一五年间征服过世界的拿破仑，而是他就认识四五个拿破仑。一个兴许是在马伦哥① 附近阵亡

①马伦哥是意大利的一个村庄，1800 年拿破仑曾于此地大胜奥军。

了，名字是德赛克斯。第二个可能被现实中的拿破仑派往埃及去了，远远离开一系列重大事件。第三个也许是遭受到了最深沉的悲剧：此人就是拿破仑。他从来没有上过战场。他不得不隐藏到外省某个小地方去。他没有成为奔腾呼啸的山洪，不过他耗费的精力并不少，虽然是用到了比较琐碎的事情上。比如他列举出一些以献身精神和容貌美丽而闻名的妇女，称为太阳女王，还说她们的名字就如同蓬帕杜① 或者迪昂娜·德·普瓦蒂耶②的名字一样响亮。他讲到一时间不走运而毁灭的作家，荣誉从他们的名字旁边滑了过去。因此作家必须首先给他们重新追赠荣誉。巴尔扎克知道，人生中的每一秒钟都在毫无成效地浪费大量的精力。他意识到了，多愁善感的外省姑娘欧也妮·葛朗台在吝啬的父亲面前颤抖着把钱袋送给堂兄的那个时刻，其勇气不亚于在法国各个广场上闪耀光辉的大理石像圣女贞德。成就不可能使无数传记作家都眼花缭乱，也迷惑不了那些对社会繁荣的一切化妆品和混合药剂进行过化学分析的传记作家。巴尔扎克的不可收买的眼睛只盯住精力。在乱纷纷的各种事实中，他总是只看到生气勃勃的紧张工作。被击溃的拿破仑大军在贝雷西纳河边争先恐后地往桥上挤。在那个已有上百次描述的瞬间场景里，灰心绝望、卑劣行为和英雄气概都汇集到了一起。巴尔扎克在那拥挤不堪的人群中选出了最伟大的真正英雄：四十名工兵。这些没人知道他们名字的工兵为了建起一座摇摇晃晃能让一半大军逃脱的桥梁，在漂流冰块而且齐胸深的河水里站了三天。巴尔扎克知道，每时每刻在巴黎关闭的窗

①蓬帕杜（1721—1764）为路易十五的情妇。

②普瓦蒂耶（1499—1560）即瓦朗西纳公爵夫人。

子里边都有悲剧发生。这些悲剧不亚于朱丽叶之死、华伦斯坦的结局和李尔王的绝望。因此他一再自豪地重复这样一句话："我的市民长篇小说比你们那些悲惨的悲剧更具有悲剧性。"这是因为他的浪漫主义是向内心追求的。他的伏脱冷要是穿上市民服装，其堂堂气派决不下于维克多·雨果的《巴黎圣母院》里身带铃铛的打钟人夸西莫多。他内心里僵硬的，怪石嶙峋的景象，他的激情的荆棘丛莽，他那伟大追求者胸中的贪欲，其骇人程度决不低于冰岛的可怕岩洞。巴尔扎克寻找宏伟的事物不是到帷幔里，也不是到历史的或者异国的远景中，而是在极其巨大的范围里，在一种变得十分完整的，强烈紧张的感情里。他知道，任何感情都是只有在力量未被削弱的时候才有意义。任何一个人都只有在他集中精力于一个目标，不在几个欲望上浪费心力分散精神的时候，在他的激情吮吸给他带来其他感情的汁水的时候，才是伟大的。他的激情通过抢夺和反常活动而变得强烈起来，这就像是园艺工人要剪掉或者抑制住双杈树枝，以使一个树枝得到双倍的重量，茂盛开花。

巴尔扎克描写了这样一些充满激情的偏执狂人。他们把世界理解为一个独特的象征，把思想理解为在无法分得开的轮舞中确认自己。他的唯能论的基本公理是一种激情的力学。他的信念是，不管怎样，任何生活都要消耗同样数量的力。不论生活把这种意志要求浪费在什么样的幻想上，不管意志要求是缓慢地零星耗费在千百次的激动中，还是有节制地一直保持到突然猛烈的极度兴奋，还是生命之火在燃烧或爆炸中化为灰烬。谁活得更急迫，命活得并不短促。谁始终如一，生活中的多样性并不逊色。这样的偏执狂人对于一心要描写典型，一心要溶解纯洁成分的作品是极其重要的。软弱无力的人引不起巴尔扎克

的兴趣。引起他的兴趣的只有这样一些人：他们比较完整，他们把所有神经，全身肌肉和一切思维都贯注于一种生活的幻想——无论贯注于什么样的幻想，即令是贯注于爱情、艺术、贪欲、献身、勇敢、懒散、政治、友谊都行，贯注某个象征，随便哪 一个象征都行，但是要贯注于那个象征的整体。这种 hommes à passion（感情激动的人），这种自创宗教的狂热信仰者，既不左顾，也不右盼。他们所讲的语言彼此不同，因此不能互相理解。如果给收藏家看一个女子，即使天下最美的女子，他也会不予理睬。如果给一个热恋的人谈锦绣前程，他会表示轻蔑。如果给悭吝人看除金钱财物以外的什么东西，他都不会从自己的钱柜上抬起头来看一眼。如果他听任引诱，为了其他缘故而丢弃了自己所钟爱的激情，那么，他也就毫无希望了。这是因为肌肉不使用就会憔悴，思想经年不振奋就会僵化。因此如果谁一辈子是某一种激情的高手名家，某一种感情的竞技运动员，那么，他在任何其他领域里就是一个技艺低下和意志薄弱的人。任何激起偏执狂的感情都要压制其他感情，破坏其他感情的基础，使其他感情干枯而死。但是激起偏执狂的感情又吸取其他感情的诱惑价值。爱情、嫉妒和悲哀、精疲力竭和心醉神迷的一切级别和突变，对于吝啬鬼来说都反映在节省的癖好里，对于收藏家来说都反映在收藏的狂热里。这是因为任何一种绝对的完善都是与感情能力的总和结合在一起的。在某一个方面强烈的感情激动之中都会有形形色色的要求受到冷落。巴尔扎克写的重要悲剧都是从这里开始的。富翁纽沁根聚集了数百万的家财，在精明机智方面又凌驾于法国所有的银行家之上，但在一个妓女手里变成了一个傻乎乎的孩子。投身于新闻工作的作家如同磨里边的谷物一样被研磨碎了。一幅世界的梦

幻景象，任何一个象征，都是像耶和华一样的嫉妒，不能容忍其他激情与自己并存。在其他那些激情中没有比较大的激情，也没有比较小的激情。那些激情如同风景或者梦境一样很少有等级顺序，没有一种激情是特别小的。“为什么不应该写愚蠢的悲剧呢？”巴尔扎克说，“为什么不应该写羞耻的悲剧呢？不应该写恐惧的悲剧呢？不应该写寂寞无聊的悲剧呢？”这些悲剧只要有足够强度的丰富内容，也都是感动人和激励人的力量，也都是有意义的。即使面相最穷命的人，只要他在不屈不挠地继续追求，或者完全绕过了自己的命运，就也有充满生气和美的威力。把这种原始自然力——或者更好的说法是真正原始自然力变化无常的千百种表现形态——从人的胸膛里拉出来，通过大气压力给它们温暖，通过感情让它们受到冲击，用恨与爱的万灵仙丹让它们陶醉，让它们在心醉神迷中发狂，在偶然事件的边缘问题上打垮一些人，把他们挤压到一起，然后又把他们拉开，建立起联系，在梦想之间架起桥梁，在悭吝人与收藏家之间，在沽名钓誉者和爱情诗作者之间架起桥梁，不停地移动各种力的平行四边形，在每一种命运里都打开有浪峰和波谷的骇人深渊，把他们从下往上抛掷，然后又从上往下抛掷，把这些人像奴隶一样的驱使，永远不让他们休息，让他们饱受长途跋涉之苦，很像拿破仑拖着他的士兵穿过奥地利各州，又进入法国旺代地区，越过地中海前往埃及，前往罗马，穿过勃兰登堡门，又来到阿尔汉布拉宫① 的山坡前边，经历过胜利与失败之后最后开往莫斯科去——让一半人在途中倒下了，不管是受了榴弹炮的猛烈轰击倒下了，还是埋没在大草原的冰雪之中了

①阿尔汉布拉宫是摩尔人的民族王宫，位于西班牙的格拉那达省。

——。最初是把全世界像张纸牌一样撕成碎片，并像画风景画那样进行涂抹绘画，然后又用激动的手指操纵木偶戏——这就是偏执狂，这就是巴尔扎克的偏执狂。

巴尔扎克本人就是在他的作品中得到永生的伟大偏执狂人之一。失望之后，他便从冷酷无情的世界退回到了自己的种种梦想中。冷酷无情的世界不喜欢外行新手，也不喜欢穷人。于是他埋头于沉寂中，为自己创造了一个世界的象征。这是一个属于他，由他操纵，而且与他一起崩溃的世界。真实的事件擦身而过，但他不去捕捉。他闭门坐在斗室之中，像钉子似的伏身书案，生活在他的人物之林里，就像收藏家埃利·马古斯生活在自己的书画中一样。巴尔扎克在二十五岁以后，对事实情况感到兴趣，几乎都不过是把事实情况作为一种素材，作为用来发动自己世界飞轮的燃料。——只有后来永远成为悲剧的事实情况例外。他几乎是自觉地避开活生生的东西。好像有种提心吊胆的感觉，生怕这两个世界，即他自己的世界与另一个世界，一接触就要融合成一个世界。晚上八点钟他疲惫不堪地去睡觉，睡上四个小时，让人在半夜把他叫醒。当他周围这个喧闹的世界巴黎闭上热得发红的眼睛的时候，当黑暗降落到街道上脚步声飒飒响动的时候，当这个现实的世界消失的时候，他的世界就开始复活了。他除了用其他成分以外，主要是用世界自身分解开的成分建造世界的。他一连几个小时生活在狂热的极度兴奋中，同时不间断地用浓咖啡刺激疲劳的感官。他就是这样工作十个小时，十二个小时，有时甚至十八个小时，一直到有什么事情把他从这个世界中了拖出来，拖回到自己的现实中为止。在刚醒来的那几秒钟里，他必定有罗丹在雕像上赋予他的那种眼神。这是从九重天国里惊醒过来的状态，这是返回

忘怀了的现实的跌落。这是极其庄严，简直是在呼喊的眼神。这是一只在发抖的肩膀上紧拉衣服的手。这是一副从沉睡中被震醒的表情。这是听到厉声呼唤自己名字的梦游者的姿势。在其他作家笔下都没有巴尔扎克作品中这么强烈的失去自我，都没有对自己的梦幻这么强烈的相信，都没有这么一种近乎自我欺骗的幻觉。巴尔扎克并不像一部机器能够突然停住旋转的巨大飞轮那样，随时都能控制自己的激动。他并不是随时都能区分镜中影像与实际事物，随时都能在这个世界与那个世界之间划个明确界限。别的人都把趣闻轶事——常常是些滑稽的小故事，但大多数是有些令人恐惧的小故事——塞满一本书。巴尔扎克却相信他的人物存在于他对工作的陶醉中。一个朋友走进了房间，巴尔扎克慌忙迎着冲过去说："你想象一下吧，不幸的女子自杀了！"然后他才从朋友惊愕的后退中意识到，他所说的人物欧也妮·葛朗台只在他的星界里生活过。也许只有外部的生活与新的现实中存在的法则的同一性，才能把如此持续，如此强烈，如此完整的幻觉与精神病院里病人病理学的幻想区别开来。但是从幻想的持续性、坚韧性和封闭性来看，他这样的沉思是无可救药的偏执狂人的沉思。他的工作已经不是勤劳，而是冲动、陶醉、梦想和极度兴奋了。他的工作是魔力止痛药，是让他忘记生活饥荒的安眠药。巴尔扎克比任何人更有能力成为一个享受者，成为一个挥霍浪费者。他自己承认，这种狂热的工作对于他来说，不过是一种享受的药剂。一个如此无节制渴求的人，就像他书中那些偏执狂人一样，只可能放弃任何别的热情，因为他代替了它们。他在创作中找到了七倍的代用品，因此他能够丢开生活感情的刺激、爱情、追求名气、娱乐、财富、旅游、荣誉和胜利等等。他的感官像孩子的一样迟钝，区分不

开真的与假的，错觉与真实，只想得到随便用些什么经历和梦想的喂养。巴尔扎克对自己的感官谎称有享受，但不让得到享受。他一辈子都在欺骗自己的感官。他用答应过感官的菜肴的气味来满足感官的饥饿要求。他的奇遇就是热情地参与他的创造物的享受。当轮盘赌的转盘旋转起来以后，往赌案上押下十个路易，然后便哆哆嗦嗦地站在那里的人就是他。那个在剧院里赢得重大胜利的人，那个与全旅一起冲向高地的人，那个用地雷从根基上掀起交易所的人，就是他。他的创造物的一切喜悦都是属于他的。那些喜悦就是极度兴奋。他那外表很可怜的生命就是在这种极度兴奋中折磨自己。他和比如放高利贷者高布赛克这样一类人进行赌博，他和陷于绝望投奔他而来的受苦人赌博，目的是借给他们一些钱。他让这些人在他钓竿上跳起来。对于这些人的痛苦、愉快和烦恼，他进行审视的观察，当作是演员们或多或少有些天赋的表情动作。巴尔扎克的心借身穿肮脏外套的高布赛克的嘴说出:“您认为这样钻研一个人心里最隐蔽的皱纹，这样深入地探讨面前的一颗赤裸裸的心，是毫无意义的吗?”他这位意志的魔术师把梦想重新融化成了生活。据传说，巴尔扎克在屋顶阁楼里啃个干面包当作一顿可怜的正餐的时候，曾经用粉笔在桌子上画了个餐盘的轮廓，还在餐盘中心写上最爱吃的精美菜肴名称。目的是嚼干面包的时候，通过意志的启示而感受到最昂贵的菜肴的味道。正如此时他认为品尝到了菜肴的味道，就像是真正品尝到了一样，他肯定也难以遏制自己吞饮自己书里面万灵仙丹的一切生活刺激。他肯定也用他仆人的财富和挥霍浪费来欺骗自己的穷困潦倒。他这个总是被债务紧追不放的人，这个不断被债主们纠缠的人，在写下“十万法郎养老金”的时候，他肯定感觉到一种简直是感官

的刺激。就是他在埃利·马古斯收藏的名画里翻寻不已，就是他以高老头的身份喜爱那两位伯爵夫人，就是他与六翼天使一起腾空升起，凌越从未见到过的挪威悬崖峭壁狭湾，就是他与吕邦普尔一起享受女士们赞赏的目光，就是他，为了自己而让所有这些人都喷射出像熔岩一样的情欲。他用大地上的浅色药草和深色药草为他们酿制幸福和痛苦。没有一个作家比巴尔扎克在更大程度上与自己的人物共同享受。正是在他描写受人欢迎的财富魔术师的地方，可以觉察到孤独者的大麻瘾，比在一些自我陶醉者欣喜若狂的艳遇中所觉察到的还要强烈。这是巴尔扎克最内在的激情：数字上下波动，金额的贪婪的赢利和化为乌有，手转手的资金投掷，资产负债表的增高，价值的急剧下降，极端的下跌和上升。他让数百万金钱像大雷雨一样突然降落到乞丐头上，又让资产化整为零像水银一样流到弱者的手里。他以狂喜的心情描述福布宫和金钱的魔术。用虚弱得难以说话的能力，用感官最后要求的呼噜声来讲数百万、数十亿这些词总是磕磕巴巴的。他让高雅居室里的妙人儿列队而立，像是苏丹宫殿里的女子一样娇媚，又把王权的象征物讲述得犹如皇冠上的宝石一样。这种激情在他的手稿里留下了深深的烙印。可以看到，最初纤细平静的字体如何像勃然大怒者的血管一样膨胀了起来，字体如何蹒跚而行，然后又变迅速起来，好像发狂地互相追逐。他用来不断刺激过分疲劳的神经的咖啡也留下了渍痕斑点。还几乎可以听到过热的机器无休无止哗啦哗啦的喘息声，机器制造者狂热焦躁的痉挛，这个语言的唐·璜的贪得无厌，这个想占有一切的人而且拥有了一切的人。还能看到这个永不知足的人在校样上又一次暴躁的发作。他总是一再拆开固定下来的结构，就像发烧的人揭开伤口，要从已经僵直冷

却的身体里再挤出几行不停跳动的鲜血。

这样巨大的工作如果不是纵欲快感，而且不仅如此，如果不是苦行僧式拒绝一切其他权力形式的人，即认为艺术是解脱烦恼的惟一可能性而充满激情的人的惟一生活意志，那就永远无法理解。他曾经用其他在材料里仓促地梦想过，企盼过，一次两次。在实际生活中他进行过第一次尝试，那是在他创作陷于绝望，想要取得实在的金钱权力而当上投机商，创办了一个印刷厂和一种报纸的时候。但是这个在自己书本里无所不知的巴尔扎克背负着命运历来为不忠的人准备的那种讥讽嘲笑，他在他的书中无所不能，交易所人员的手段，大小业务上的诡计，对任何东西的价值都了如指掌的放高利贷者的诀窍，并且在自己的工厂为几百号人安置生活，用正确的逻辑结构赚得了一大笔钱；他使得葛朗台、波皮诺、克瑞威、高里奥、布里多、纽沁根、魏尔布鲁斯特和高布赛克都富了起来，可他本人却丧失了资本，名誉扫地一败涂地。他给自己留下来的只有那铅一样沉重的可怕债务，后来在半个世纪的生活里他一直用宽大负重的肩膀不断呻吟着承担那些债务。他是前所未有的工作的奴隶。在工作的重压下有一天他血管破裂，无声无息地昏倒了。这是受冷落的激情的嫉妒，是巴尔扎克为之献身的惟一激情，即艺术的嫉妒，对他进行的可怕报复。甚至爱情，对于别的人是关于一次奇遇和事实的美好梦想，在他笔下却首先是一个梦里的难忘事件。冯·汉斯卡夫人，这个外国女人后来是他的妻子。他的那些著名的信都是为她而写的。她在看中他之前就已经被他热烈地爱上了。当她还是个非现实的人物，是个像金发女郎，像德尔菲娜和欧也妮·葛朗台的人物的时候，巴尔扎克就爱上她了。对于真正的作家来说，除了创作即想象的激情以外，任何

其他激情都是歧途。他对泰奥菲尔·戈蒂埃说:“作家应避免接近女人,女人会使他丧失时间。作家应该局限于他们的写作。这种表现形态就是风格特征。”他在内心深处所爱的并不是冯·汉斯卡夫人,而是对她的爱情。他所爱的不是他所遇到的处境,而是他为自己所创造的处境。他用幻想长时期喂养渴求实际的饥饿。他长时期用画像和戏装演戏,一直演到他像最激动时刻的演员那样相信自己的激情时为止。他孜孜不倦地沉缅于这种创作的激情,长时期加速内部的燃烧过程,直到火焰冲天冒起,向外喷发的时候为止,直到他毁灭的时候为止。他的生命随着每一本新书出来,随着每一次愿望实现而缩短,就像他的神秘小说中有魔力的一张驼鹿皮那样。他是被自己的偏执狂摧垮的。这就像赌徒被赌牌摧垮,酒徒被酗酒摧垮,大麻瘾君子被灾难的烟斗摧垮,好色之徒被女人摧垮一样。巴尔扎克是在他的心愿大量实现之中毁灭的。

如此强大的,用鲜血和活力来实现梦想的意志把自己的法术作为生命的秘密,并把自己赞颂为世界的法则,这是理所当然的事。一个丝毫不暴露自己的人不可能有真正的哲学。他也许像普洛透斯① 那样,不过是个没有一定形体的可变之物,因为他的身子体现出了一切人。他像伊斯兰教的托钵僧人,又像一种很易消逝的精灵,能钻进数以千计人物的身体里栖身,而在这些人误入歧途的时候,他就消失不见了。他能像电流一样,忽而与乐观主义者,忽而与利他主义者,忽而与悲观主义者以及相对主义者接通或者断开,能够把一切见识和价值纳入自身

①普洛透斯是希腊神话中能变成任何形状的海神,现常用于比喻思想多变的人。

和排出自身。对于他来说，只有强大的意志是真实的和不可更改的。芝麻开门的咒语搬开了他这个不相识的外地人胸前的石头，领他下到肺腑感情的黑暗深渊，又让他带着最高尚的经历从那里上来。于是他必定比别人更喜欢把一种超越精神对物质产生影响的力量归之于意志，而且感觉到意志是生活的准则和人世的信条。他意识到，意志即拿破仑散射出来的影响会震撼全世界，推翻帝国，鼓舞诸侯，搅乱千百万人的命运。他意识到，这种纯洁的、向外的精神大气压力也必然要在物质内部表现出来，要使相貌定型，而且涌入整个胴体里。正如短时间的激动都能激起一个人的表情，美化或者形成粗野甚至迟钝的特征那样，一种持久的意志，一种慢性的情欲也必然开凿出特征的材料。对于巴尔扎克来说，一副面孔就是一个石化了的生活意志，一种用青铜铸成的特性。正如考古学家必须从石化的残留物中认出一种完整的文化那样，巴尔扎克觉得作家也需要从一个人的面貌，从一个人所处环境的氛围中认出他内心的文化。这种相面术使巴尔扎克喜欢上了加尔① 的理论，就是他的大脑潜藏能力局部解剖学；还使他研读了拉瓦特② 的作品。拉瓦特在一个人的面孔和外表上所看到的也只是变成肌肉和四肢的生活意志，只是翻卷外露的性格。这种强调内部与外表深奥莫测的交互作用的巫术正是巴尔扎克所渴求的。他相信梅斯美尔③关于磁性能从一种介质往另一种介质里传送意志的理论。他把

①加尔（1758—1828）德国解剖学家，颅相学的创始人。

②拉瓦特（1741—1801），瑞士神学家。

③梅斯美尔（1734—1815），德国医学家，首创动物催眠术。

这种观点与斯威登堡①的神秘主义灵化结合起来，并且把所有这些没有完全浓缩成理论的心爱物都归纳到自己的宠儿路易斯·郎贝尔的信条里。郎贝尔这位意志化学家把一个早已死去的人的奇特形态、自画像和追求内在的渴望离奇古怪地结合起来。他觉得每一副面孔都是一个尚待猜解的哑谜。他断言在每个人的面貌上都认得出一种动物相。他相信，从神秘的迹象上能够确定死去的人。他自己夸口说，能从相貌、动作和服装上认出大街上每个行人的职业。但他还认为，这种直觉的识别能力还不是眼力的最高法术。因为这种能力只用于已存在的，现实的东西。他最高远的愿望是成为能够集中力量不仅发现眼前的，而且根据蛛丝马迹也能发现过去的，从预现的根源上发现未来的那种，是成为手相家、预言家、星相家、占卜家等一切具有天生“第二视觉”更加深邃眼力的人的同盟者。据说这些人都能从外表认出最内心的东西，从确定的限度内认出没有限度的东西，还能根据手心里的细纹说出往昔生活的简单过程，并进而导引出通向未来的朦胧小道。这种法眼只有不把才智分散到千百个方向，而是——在巴尔扎克笔下经常出现浓缩的思想——把才智贮存起来用于一个惟一目的的人才有。“第二视觉”的才能不是魔术家和预言家所独有的才能。“第二视觉”就是自发的视觉认识能力，母亲在自己的孩子面前就有。德斯普兰也有。这个医生根据一个病人迷惘的痛苦立刻确定了他害病的原因和他的寿命可能的限度。天才元帅拿破仑能立刻认识到，为了决定战争的命运，他必须把军队投放到什么地方。拐骗妇女者马尔塞也具有这种能力，他能抓住短暂的时间使一个女子堕落。交

①斯威登堡（1688—1772），瑞典哲学家和宗教作家。

易所投机者纽沁根能在恰当的时间采取重大的交易所行动。所有心灵天空的星相学家都靠透视内部的眼力来通晓他们的知识。对普通人的眼睛是灰蒙蒙一片混沌的地方，这种眼力能像透过望远镜一样看到地平线。作家的幻象与学者的演绎法之间的亲合力，自发的迅速理解与缓慢的逻辑认识之间的亲合力，便蕴藏于其中。巴尔扎克必定也不能理解他自己直觉的概括能力。所以他常常用几乎是困惑的目光吃惊地打量自己的作品，就像是在打量一个无法理解的东西。他是被迫地转向不可比较的哲学即神秘主义的。教师的普通天主教教义再不能满足这种哲学了。混杂在他最内在气质里的这种魔法的晶粒，这种不可理解性，它不仅使他的艺术不仅成为生活的化学，而且成为炼金术，就是他与后来人，与他的模仿者，特别是与左拉相比的极限值。在左拉收集一块块砖瓦的时候，巴尔扎克只消转动一下魔法指环便建成了一座有千百个门窗的宫殿。他的作品的能量是巨大的，给人的第一个印象总是魔术的印象。这不是工作的印象，不是从生活中借来的印象，而是赠送与充实的印象。

这就像不透光的乌云一样围绕着他的形体飘动。巴尔扎克在进行创作的年代里不再学习了，不再作尝试了，不再像左拉那样观察生活了。左拉在写一部长篇小说之前就给每一个人物编制好一本明细账。巴尔扎克也不像福楼拜那样，福楼拜为写一本薄薄的小书要去翻查一个又一个图书馆。巴尔扎克很少再回到自己世界外边的那个世界。他把自己关在幻觉里，就像坐监狱那样，而且他是死死地坐在工作的刑椅上。在他到现实世界中作一次匆匆出游的时候，在他出去和出版商斗争或者把校样送往印刷厂的时候，在他去朋友家进餐或者去浏览巴黎的一家家旧货店的时候，这与其说是调查毋宁说是证实。因为他在

开始写作的时候，已经用某种神秘的方法深入了解了全部生活知识，而且已把知识积累起来，贮存待用了。他是怎么样，在什么时候和从什么地方吸收了关于一切阶级、职业、素材、性格和现象的知识，建立起了如此庞大的知识储存，这个情况与几乎是神话的莎士比亚现象一起，或许就是世界文学中最大的谜团。巴尔扎克从事过三、四年职业，那是在他的青年时代。他给一个律师当文书，后来他又当出版商，当大学生。在那几年里他吸取了所有那些说不清、看不见的事实素材，吸取了那么多关于人物性格和现象的知识。在那些年里他必定对生活进行过令人难以置信的观察。他的眼光必定是非常有吮吸力的眼光，必定是像吸血鬼似的眼光，能把一切都捕捉到肚子里，捕捉到内心里，捕捉到什么东西也不会发黄，什么东西也不会流失，什么东西也不会互相混杂或者腐败变质的记忆里。在他的记忆里一切东西都井井有条，堆积在案，节约使用，总是准备和经常回到其重要的方面去。这里的一切材料都是有弹性的，跳动的，他只要用意志和愿望轻微触及一下就行了。巴尔扎克熟知一切事情，诸如诉讼程序、战役、交易所的手段、地产投机活动、化学的奥秘、化妆品商人的诀窍、艺术家的技艺、神学家的辩论、报纸的经营活动、剧院的错觉以及另一种舞台即政坛上的欺骗。他熟悉外省，熟悉巴黎，也熟悉世界。他这个闲逛的行家像读书一样读街道上杂乱无章的市容特征。他知道每一座建筑物修建于什么时候，是由谁建的和为谁建的。他能解释建筑物大门上的族徽纹章。他知道建筑物风格盛行的那整个时代，同时还知道建筑物的出租价格。他在每层楼房里都安置了居民，在每个房间里都摆设了家具，使每个房间里都充满幸福的或不幸的气氛，让看不见的命运之网从一层楼结到二层楼，从二层楼结

到三层楼。巴尔扎克具有百科全书式的知识。他熟知老帕尔玛①的一幅画值多少钱，一公顷牧场值多少钱，一个尖尖的蝴蝶结值多少钱，一辆无篷双轮马车值多少钱，还有一个仆役要多少钱。他了解那些在债务中苦苦支撑的纨绔子弟的生活。这种人一年要花费两万法郎。如果翻到第二页，就又成了领养老金者的可怜生活。在这绞尽脑汁的生活计划中，弄坏一把雨伞，碎掉一块窗玻璃，都会成为灾难。再往下翻两页。现在巴尔扎克处于赤贫者之中。他跟随着他们。他了解每个人是如何弄到那一两个苏的。贫穷的挑水夫奥韦尼亚特的愿望是不必自己拉水，而能有一匹很小很小的马代劳。大学生和女裁缝都是过的简直是植物性的大城市生活。上千个地区出现了，而且每个地区都准备跟着他的命运走，准备表现他的命运。对于这些地区他看过片刻之后就比生活在其中的人们看几年还要清楚。他熟知曾经匆匆扫过一眼的东西，还有——艺术家们值得注意的似是而非之论——他熟悉他根本不知道的东西。他让自己的梦里出现挪威悬崖峭壁的狭湾和萨拉戈沙②的壁垒，而且都符合实际情况。幻觉的这种速度是惊人的。他好像能把披盖的东西看得清清楚楚，能看透千层衣服里边的东西。对于他来说，一切东西上都有信号，一切事物都有钥匙。他可以剥掉事物的表面，事物便对他显示出来内部的东西。面相向他展示了他自己。一切都落进了他的感官，就像果核从果子里落下那样。他能从非本质的皱纹衣料中猛然拉出本质的东西。但是他不是挖开，一层一层地慢慢翻寻，而是很像用了炸药炸开了生活的金矿。同时

①老帕尔玛（约1480—1528）是意大利画家。

②萨拉戈沙是西班牙的一个城市。

他用这些真实的表现形态来理解不可想象的事物，来理解生活金矿上边以气体状态飘动的幸福气氛和不幸气氛，来理解天地之间轻飘飘的动荡，来理解近处的爆炸和气候的骤然变化。别人觉得只是个轮廓的东西，别人看来好像是放在玻璃柜里冷冷清清静止的东西，他那神秘的敏感性都能觉察出来，就像温度表里的水银感觉大气的状态一样。

这种不可思议的，无法比拟的直觉知识就是巴尔扎克的天才。人们还把艺术家称作什么力量的分配者，秩序的维护者和创造者，团结者和纠纷排解者，我们觉得都没有巴尔扎克说的那么清楚透彻。人们可能会说，巴尔扎克根本不是通常所说的那种艺术家。那么，他就肯定是个天才。“这样的实力不需要艺术。”这句话也适用于他。因为千真万确，他有一种力量，既宏伟又强大，像原始森林里自由自在的野兽那样拒绝驯养，又像繁茂的灌木丛，或者湍溪急流，或者急风骤雨一样的美。这种力量很像审美价值只存在于自身表现的强度中的一切事物。这种力量的美不需要对称、装饰和辅助的细心分布。这种力量是通过自身不受限制的繁杂多样性产生影响的。巴尔扎克从来没有严密地构思过自己的长篇小说。他沉醉于自己的小说中一如沉醉于一种激情，沉醉于各种描述。他对言语的反复思索一如对于题材或者赤裸裸的青春肉体的反复思索。他描写人物形象，把他们从各个阶级和各个家庭中征召出来，从法国各个外省征召出来，就像拿破仑征召他的士兵那样。他还把这些人物分配到各个旅里，叫这一个当骑兵，派那一个去当炮兵，让第三个去当辎重运输兵。他把火药倒在他们火枪的引火盘上，然后就把他们交给了他们内心未被驯服的力量。《人间喜剧》虽然有一篇出色的前言，但那是后来补上的！实际上没有内在的计划。

《人间喜剧》是无计划的，就像巴尔扎克觉得生活本身是无计划的那样。《人间喜剧》不追求某一种道德，不追求一种概观，而是要作为一个正在变化的东西来说明永远变化的东西。在整个这样的潮涨潮落之中没有持久不变的力，只有那种没有体形的，好像是用乌云和阳光编织而成的大气。人们把这种大气称之为时代。这个新宇宙的惟一法则就是，首先是以不稳定的统一构成时代的人都同样是时代创造的。人的道德，人的感情，也像人的自身一样，都是时代的产物。在巴黎所说的道德，到亚速尔群岛①以远就成了恶习。任何东西都没有一成不变的价值。充满激情的人对世界的评价必定都像巴尔扎克让他们对妻子的评价那样：无论妻子使他付出多大代价，妻子永远是宝贵的。作家由于自身就是时代的产物，创造物，所以没有能力从变化中取得不变的东西。他的任务只能是描写大气的压力，也就是自己时代的精神状态，描写联合力量的互相影响。要成为空气流动的气象学家，意志的数学家，激情的化学家，全国原始形态的地质学家。要成为一个多才多艺的学者，能够用一切仪器透视时代的身体，对时代的身体进行听诊，同时又是一切事实的收藏家，一个时代的风景画家，一个时代思想的军人。巴尔扎克的野心就是成为这样一个人。正因为这样，他要既孜孜不倦地记下宏伟壮观的事物，也要孜孜不倦地记下琐细微小的事物。因此，巴尔扎克的作品，按照泰纳长期有效的话来说，就成了自莎士比亚以来最大的人类文献书库。巴尔扎克不愿意在个别作品上被人衡量，而想在总体上被人衡量。他愿意被人看作是像一片有高山也有低谷的地方，一片没有边界的遥远的地方，像

①亚速尔群岛位于大西洋中，属葡萄牙。

暴露在外的裂缝和奔腾的洪流。把长篇小说看作内心世界百科全书的思想是随着巴尔扎克开始的——几乎也可以说是随着巴尔扎克停止的，如果不是来了个陀思妥耶夫斯基的话。巴尔扎克以前的作家只知道用两个办法推动昏昏欲睡的情节马达向前发展：他们或者研究从外部引起的偶然事件，这种偶然事件像强风一样吹到船帆上，把船推向前去；他们或者只把性爱的欲望即爱情的突变选作从内部推动的力量。于是巴尔扎克就计划写一个性爱的变调。对于巴尔扎克来说，有两种有所追求的人（前边已经说过，他只对有所追求的人及野心家感兴趣）：本来意义上的好色之人，有个别男人和几乎全部女人。爱情就是她们生于其下和死于其下的星座。但是在性爱中所唤醒的力量不是绝无仅有的力量，在其他人身上激情的突变丝毫不见减弱，推动的原始力不是化为雾气或者分散消失，而是以其他表现形态，以其他符号保存下来了。巴尔扎克的长篇小说通过这种积极的认识达到了惊人的多彩多姿。

巴尔扎克还从第二个材料来源里用实际情况喂养他的小说：他把钱带进了长篇小说。他这个不承认绝对价值的人，作为相对价值的统计学家严密地考察物品的表面价值、道德价值、政治价值、美学价值，特别那种普通有效的交易价值——这种价值在我们的时代里就近乎绝对价值了，这就是货币价值。自从废除贵族特权以来，自从拉平了差别以来，货币就变成了血液，变成了社会生活的动力。每一种东西都受它的价值支配，每一种激情都受它的物质消耗支配，每一个人都受他外部的收入支配。付款是良心的某些大气状态的标准。巴尔扎克就把研究这些大气状态定为自己的任务。于是货币就在他的长篇小说中盘旋了。巴尔扎克不仅描写了巨额财富的增长和跌落，交易所

里疯狂的投机活动，不仅描写了耗费精力如同进行莱比锡战役和滑铁卢战役一样的大战役，不仅描写了出于贪婪、仇恨、挥霍爱好、野心等攫取金钱的二十种典型，也不仅描写了那些为金钱而爱金钱的人，那些为象征意义而爱金钱的人，还有那些只是把金钱作为达到自己目的的手段的人，而且是援用数以千计的例证说明金钱如何渗透进最高贵、最文雅、最非物质的情感之中的第一个人和最勇敢的人。他所有的人物都精打细算，就像我们在生活中不由自主地所作的那样。他的那些到巴黎来的新手很快就熟悉了，参加一次上层社交聚会要花多少钱，一套时髦的服装值多少钱，一双光泽明亮的鞋子值多少钱，一辆新马车值多少钱，一套住房值多少钱，雇用一个仆役要多少钱，如此等等成千上万人都想学会，都想挣钱的琐碎事情。他们都知道由于穿的背心不合时尚而受轻视的灾难。他们很快就懂得了，只有金钱或者钞票能炸开一座座大门。于是从他们低贱的，不间断的忍气吞声之中就发展起了巨大的激情和坚定的野心，而巴尔扎克就和他们走到了一起。他给挥霍的人计算支出，为放高利贷的人计算利润，为商人计算收入，为花花公子计算债务，为政治家计算贿赂。这一笔笔金额就是惶恐心情升高的分度数字，就是接近灾难的气压表压力。因为金钱是一切野心的物质仓库，因为金钱渗透了一切感情，所以巴尔扎克这位社会生活的病理学家为了认准患病身体的危象，不得不对血液进行显微检验，以便确定血液的金钱含量。一切人的生活都是用金钱满足的，金钱是疲惫的肺需要的氧气。谁也不能缺少金钱。有野心的人为了他的野心不能缺少金钱，恋人为了他的幸福不能缺少金钱。最能受缺钱之苦的是艺术家。这一点，巴尔扎克知道得最深刻，他肩膀上有十万法郎的债务这样骇人的重压。他经

常是短暂地——在工作的极度兴奋之中——从肩膀上抛开债务，但最后债务还是毁灭性地落到了他的身上。

巴尔扎克的作品是无法估量的。他那八十大卷的书里有一个时代，一个世界，一代人。在此以前，从来没有人自觉地尝试过这样巨大的工程，强大意志的狂妄也从来没有得到过更好的报酬。给享受的人，给在晚上逃出狭小的世界想要看到新的景象和新的人的休息者提供刺激和变化的消遣，给剧作家的是上百部悲剧的题材；给学者——像面包碎块一样被吃得过饱的人从餐桌上漫不经心地扔开了——是大量的课题和推动；给恋人们是一种简直是堪称典范的极度兴奋的热情。但是给作家的遗产是巨大的。在《人间喜剧》的计划中除了已经完成的长篇小说以外，还有四十部未完成的和没有写出的长篇小说。其中一部名叫莫斯科，另一部名叫瓦格拉姆平原，再一部是关于维也纳周围的战斗，还有一部是关于激情的生活。所有这些都没有写到结局，这简直是一种幸运。巴尔扎克曾经说过：“天才是随时能够把自己的思想转化为行动的人。但是最伟大的天才也不能持续不断地发挥这种才能。否则那就和上帝太相似了。”巴尔扎克如果完成了所有那些长篇小说，形成各种激情和事件的圆圈，那么，他的作品就会成为不可理解的东西了。它就会成为一头怪兽，成为一种恐吓，以其不可企及性吓退所有后来人；而现在它——无与伦比的未竟之作——对于每个奔向不可企及处的创作意志都是莫大的激励，都是最宏伟的典范。

申文林 译　高中甫 校

狄更斯

不，人们不应该去从书籍和传记中查阅查理斯·狄更斯被同代人热爱到什么程度。爱只生活在讲述的言语中。所以必须让人来讲述，而且最好是这样一个英国人来讲述：他对青年时代的回忆还能追溯到狄更斯最初取得成果的那个时期，让那些在五十年后还不能确切地把《匹克威克外传》的作者称作查理斯·狄更斯，还只是不断地用更亲切、更深情的老绰号“波兹”称呼狄更斯的那些人中间的一人来讲述：从这些人动情的忧伤回忆中可以估量出那成千上万人的热情。当时他们都是以狂热的着迷接受蓝色的小说月报的。今天对于藏书家来说是珍本的那些书都在抽屉里和书橱里已经发黄了。这些“老狄更斯分子”中的一位给我是这样讲述的：当时，每逢邮件日他们都从来不忘记在家里等候邮差。最后邮差终于把波兹的蓝色新期刊邮包送来了。他们盼望了整

整一个月了。他们等候，期待，还争论科波菲尔是会和多拉结婚呢，还是会和埃格尼斯成为伉俪。他们都为密考伯的境遇出现危机感到高兴。——他们倒也知道，密考伯会用烫热的潘趣酒和良好的心情英勇地克服危机的！——现在他们还得等候，等候，一直等到邮差坐在慢吞吞的马车上来把所有这些令人不快的哑谜解开为止吗？他们可不能那样等下去，那样根本不行。于是老老少少所有的人年复一年在到期的邮件日都迎着邮差步行五、六里地，为的是早一点儿拿到自己的书。他们在走回家的路上就已经开始读起书来了，甚至一个人从另一个人的肩膀旁边看刊物，还有个人在高声朗诵。只有最乐于助人的人为了尽快把胜利品送给妻子和孩子才大步流星地往家走去。那个时候，每个村庄，每个城市、全国、乃至移居到各大洲的英国人世界都像这个小乡镇一样热爱查理斯·狄更斯，都从与他相遇的第一个小时起一直热爱到他生命的最后一个小时。十九世纪里在其他地方的作家与他的民族之间都没有如此相似的恒久不变的深情关系。他的名声像火箭一样腾空升起，而且从来不熄火。它像太阳一样稳定地照在世界的上空。《匹克威克外传》第一期印了四百册，第十五期就印了四万册。他的声望就以这样的雪崩之势冲进了他的时代。狄更斯也很快打开了通往德国的路。成千上万册小型廉价书甚至到德国中心腹地的犁沟里播种欢笑和乐趣。小尼古拉斯·尼克贝、可怜的奥列佛·退斯特以及这位永不枯竭的作家其他数以百计的人物都流传到了美国、澳大利亚和加拿大。现在有数百万册狄更斯的书在流通。有大本，有小本，有厚本，有薄本，有穷人读的廉价本，美国那里还有历来为一位作家出的惟一的珍藏本（我相信售价为三十万马克。这是为亿万富翁出的版本）。但是今天还一如当年盘踞在

这些书里面的依然是快乐的欢笑。只要把书翻上几页，这种欢笑就会像啾啾鸣叫的鸟一样在周围拍翅起飞。这位作家受到的爱戴是空前的。如果他受到的爱戴在若干年的过程中没有升高，那么，这只是因为热情再找不到更高的等级了。当狄更斯决定进行公开朗读，第一次面对面走向他的读者的时候，全英国都为之狂喜了。人们涌进大厅，把大厅塞得满满的，狂热的爱好者还紧紧抱住大厅里的柱子，或者为了能听到所爱戴的作家的讲话，爬到讲坛的下边。在美国，人们冒着冬季的严寒自带被褥睡在售票处前边。邻近饭店里的招待员给这些人送来饭菜。但是拥挤程度总是有增无减，大厅都显得太小，最后在布鲁克林①为这位作家布置了一个教堂作为朗诵场地。狄更斯便在布道坛上朗读奥列佛·退斯特的奇遇和小耐儿的故事。狄更斯的声望并非起伏不定。他把瓦尔特·司各特挤到了旁边，他使得萨克雷的天才一辈子黯然失色。而当火炬熄灭，也就是当狄更斯去世的时候，就好像是撕裂了整个英语世界的心。大街小巷里陌生人之间谈论的都是这件事，惊恐不安的伦敦就好像是经历了一场惨败的大战役。他被安葬在英国的万神殿即威斯敏斯特教堂里，位于莎士比亚和菲尔丁之间。成千上万的人涌往这里来。朴实无华的纪念馆里天天都摆满了鲜花和花圈，而且时至今日，在四十年后还很少有人从此路过而没有看到怀念的人撒下的几朵鲜花。虽然年深月久了，他的声誉和所受的爱戴却没有枯萎。现今正如当初英国把完全出乎意料的世界性荣誉的礼物放到一个无所疑惧的人，一个没有名气的人手里那个时候一样，狄更斯依然是整个英语世界里最受爱戴，最令人惊叹和为人赞颂的

①布鲁克林是美国纽约市的一个区，位于长岛西部。

叙事文学作家。

一个作家的作品无论就广度讲还是就深度讲都产生了如此惊人的巨大影响，只有通过两种常常互相抵触的成分罕见地会聚到一起才能实现，即通过一个天才的人与其时代传统的一致性才能实现。一般来说，传统的东西与天才是相互抵触的，犹如水火不能相容。确实，把过去的传统看作为一种正在形成的传统所表现出来的精神，并以一个新家族男性祖先的身份宣告渐归消灭的同族争斗，这简直成了天才的标志。天才和他的时代很像两个世界，诚然相互交换光明与阴影，但是在其他领域里却挥拳相向。它们在各自循环的轨道上相遇，但从来没有一致过。现在这里正是星空中那种罕见的时刻，一个天体的阴影罩住了另一个天体光明的表面，于是这两个天体便相互一致了。狄更斯是他那个世纪里内心意图与时代的精神需要完全相符的、惟一的伟大作家。他的长篇小说与当时英国的欣赏口味是彻底一致的。他的作品是英国传统的具体化：狄更斯是幽默、是观察、是道德、是美学、是精神和艺术的内涵、是海峡彼岸六千万人所特有的，常常对我们是陌生的，也常常是眷恋与同情的生活感情。他不是写出了这么一部作品，而是写出了英国的传统，写出了最有力，最丰富，最奇特，因而也是最危险的现代文化。对于这种文化的生命力切不可低估。与德国人是德国人相比，每一个英国人都更加是英国人。英国气质不是如同一层表皮，不是如同涂在人的精神机体上边的颜色。它渗透到人的血液中，规律地影响血液的节奏，使一个人最内在、最秘密、最独特的东西充满生气：那就是艺术性。英国人作为艺术家也比德国人或者法国人更有民族责任感。因此，在英国每个艺术家，每个真正的作家都在内心里与英国气质作过斗争。然而甚

至最激烈、最绝望的仇恨也没能抑制住传统。传统以其纤细的血管深深地植根于内心的土壤中，以致于谁要想去掉英国气质，他就得撕碎整个机体，就会伤重流血而死。有几个贵族非常渴望成为自由的世界公民，曾经进行过冒险。拜伦、雪莱、奥斯卡·王尔德都想要消灭自己身上的英国气质，因为他们都憎恶英国人身上的这种永恒的东西，但是他们只是撕碎了自己的生命。英国的传统是世界上最强有力的传统，获胜最多的传统，但是对于艺术来说也是最危险的传统。说它是最危险的传统是因为它是阴险的：它不是酷寒的不毛之地，不是不吸引人的或者不好客的。它用暖烘烘的炉火和柔软舒适的设备引诱人，但又用道德的限度围上篱笆，进行自我束缚，自我调整，因而与自由的艺术家欲望很合不来。它是一所简朴的住房，有断断续续的微风，又能防御有危害的生活暴风雨。这里有欢乐和愉快，也很好客，是个具有使得市民阶级心满意足的壁炉炉火的真正的“home”(家)。不过对于以世界为家的人来说，对于无拘无束地以游牧民族快乐的离奇漫游为最大乐趣的人来说，它就是一座监狱。狄更斯很愉快地适应了英国的传统。他在这种传统的四壁之中深居简出。他觉得在祖国的范围里很舒适，因而终生从未越出过艺术上、道德上或者美学上的英国界限。狄更斯不是个革命者，在他身上艺术家与英国人是协调一致的，而且逐渐完全溶解为英国人了。他的作品是他的民族不自觉的，艺术化的意志，因此，每逢我们在确定他的作品的丰富内容、罕见的优点和疏忽的可能性的时候，我们总是同时在和英国进行争论。

狄更斯是在拿破仑的英雄世纪即光荣的过去和帝国主义即拿破仑的未来之梦之间的英国传统最高的诗意表现。如果说他为我们作出了异乎寻常的业绩，而没有作出他的天才使他能够

作出的强大业绩，那么，问题不在于英国，不在于阻碍他的种族本身，而在于那个无辜的时代：英国的维多利亚时代。莎士比亚也是一个英国时代的最高可能性即诗意的完成。但是那是在伊丽莎白时代，是在强大的，喜欢行动的，青春少年似的，感觉清新的英国的时代。当时英国第一次要扩展成由于抑制不住的充沛精力而显得急躁和颤抖的世界帝国。莎士比亚是事业、意志、精力的世纪的儿子。那时新的视野出现了，在美洲取得了一个个惊险离奇的王国，粉碎了世仇之敌，文艺复兴之火在意大利闪出亮光并传到了北方的云雾中，一个神及一个宗教结束了，世界又充满了崭新的，生气勃勃的价值。莎士比亚是英雄的英国的化身。狄更斯则只是资产阶级的英国的象征。狄更斯是另一个女王，即温和的，家庭主妇一般的，无足轻重的老女王维多利亚的忠实臣仆，是一个拘谨的，舒适的，井然有序的，然而没有气魄，没有激情的国家体制的公民。他向上的精力被那个不是感到饥饿而是只想消化的时代的重量阻拦住了。软弱无力的风只能与船帆戏玩，决不会把大船从英国海岸推到危险而又美丽的未知世界，推到人迹罕至的无限远处。他始终小心谨慎地留在家乡附近，留在自己习惯的事物中，留在世代流传下来的事物中。正如莎士比亚是贪得无厌的英国的勇敢那样，狄更斯是饱食终日的英国的谨慎。狄更斯生于一八一二年。当他的眼睛能够张望四周的时候，世界变得昏暗了，将要烧毁欧洲各国腐朽的梁架结构的巨大火焰熄灭了。近卫军在滑铁卢被英国步兵粉碎了。英国得救了，而且看到夙敌孤独一人流放到了海岛上，既没有了大炮，也没有了权力，毁灭了。这种事狄更斯再没有经历过。他再没有看到过那以红彤彤的光亮从欧洲的这一端逐渐照到另一端的世界性火焰。他的目光就在英国的大

雾中搜索。这个年轻人再也没有找到英雄，英雄的时代过去了。可是在英国有几个人不肯相信这一点。他们想用强力和热情扭转滚滚向前的时代车轮，给世界以旧日呼啸奔驰的活力。但是英国想要安静，就把他们赶出了英国。他们在浪漫派之后逃进了浪漫派的隐蔽角落。他们想从可怜的微光之中重新燃起熊熊火焰，然而命运不受此强制。雪莱淹死在第勒尼安海里，拜伦爵士在米索隆希患寒热病而死：时代不愿再出现侥幸奇遇了，世界是苍白色的。英国贪婪地吃着还是鲜血淋淋的战利品，很是惬意。资产者、商人、经济人都是国王，而且在王位上舒展腰肢就像在躺椅上一样。在当时被人喜爱的艺术必须是有助于消化的。这种艺术不能进行干扰，不能以狂热的感情鼓动人，只能进行抚慰和用手指轻挠。这种艺术只可能是多愁善感的，而不会是悲剧性的。人们不愿意看到恐惧，恐惧能像闪电一样裂开胸膛，切断呼吸，让鲜血结冰——当报纸从法国和俄国来到的时候，人们从实际生活中对鲜血就非常了解了——。当时人们只想看到畏惧，讲讲笑话，开开玩笑，把故事的彩色线团不停地滚来滚去。那时候的人想要的是壁炉艺术：当暴风雨摇撼山岳的时候，坐在壁炉跟前舒适地读书。这时火舌闪动窜跳，分裂成没有危险的小火苗。这是一种像饮茶一样舒暖人心的艺术，不是使人狂暴冲动火暴的艺术。从前的胜利者现在变得畏首畏尾。他们所想的只是保持和防护，而不敢再有丝毫的冒险和改变了。他们对自己强烈的感情感到害怕。在书柜中也如同在生活中一样，他们只愿有不凉不热的感情，而不愿有冲锋陷阵的冲动。他们永远只愿意有一板正经地散步的正常心态。当时在英国幸福是与安逸同一的，审美学是与安分守己同一的，爱情与婚姻是同一的。一切生活价值都是贫血的，英国是满足的，不

想有所改变。一个如此沾沾自喜的民族所能赞许的艺术，不管方式如何，必定也是满足的，对现存事物是赞颂的，不想超越的。这种追求愉快、亲切的艺术的意志，追求一种有助于消化的艺术的意志找到了它的天才；就像当年伊丽莎白的英国找到了它的莎士比亚一样。狄更斯是当时英国变化了的艺术需要的创造物。他恰逢其时地来到，创立了他的声望。他被这种需要控制住了，这就是他的悲剧。他的艺术从伪善的道德中，从沾沾自喜的英国的舒适中吸取了滋养。如果他的作品背后没有如此异乎寻常的，富有诗意的力量，如果不是他那光闪闪，金灿灿的幽默超越了内在感情的苍白无力，起了迷惑的作用，那么，他就只有在他那个英语世界里的价值；我们对他是不会感到兴趣的，就像对待海峡对岸心灵手巧的人所制作的上千部长篇小说一样。只有从内心深处憎恶维多利亚时期文化虚伪与浅薄狭隘的人才能怀着无限的钦敬估量这个人的天才。他迫使我们把这个令人厌恶的，沾沾自喜的富裕世界作为有趣的世界，甚至是作为值得喜爱的世界来感受。他把平庸乏味的生活散文解救成了诗。

狄更斯本人从来没有对这样一个英国进行过斗争。但是在内心深处——在潜意识的底层——在他身上进行着艺术家与他这个英国人的搏斗。他本来是坚定自信地迈开大步前进的，但是在他那个时代柔软的，半坚硬半松软的沙地里走得很疲乏了。而且后来愈来愈经常走进古老宽大的传统的脚印里了。狄更斯被他的时代控制住了，他的命运总是使我不由得想起格列佛在小人国的那些人中间的惊险奇遇。巨人格列佛睡着的时候，侏儒们用上千条绳子把他缠住。他醒来时他们把他紧紧绑好，在他没有投降和发誓永不破坏该国法律之前，不许他享有自由。英

国传统也是这样把在默默无闻中熟睡的狄更斯用网缠住和紧紧绑住的。英国传统用成果把他紧压在英国的乡土上，把他拖进声望里，进而缚住他的双手。在漫长抑郁的少年时代以后，狄更斯当上了国会里的速记员，还一度尝试过写小品文。第一次尝试成功了，报纸录用了他。随后有个出版商请他为一个俱乐部写些讽刺性的杂文，在某种程度上就是对英国绅士阶级漫画的文字说明。狄更斯接受了任务，他获得了成功，而且远远超出了预期之上。《匹克威克俱乐部》最初几期就取得了前所未有的成功。两个月以后波兹已经是全国知名的作家了。名声把他继续向前推进，于是匹克威克就变成了一部长篇小说。他再次取得了成功，于是一张小网即全国名气的隐蔽枷锁便收得愈来愈紧了。赞扬把他从一部作品推向另一部作品，并越来越推进当代人口味的方向。由赞扬、引人注目的成功和艺术家心愿的自豪意识乱纷纷地织成的这千百张网把狄更斯紧紧地捆绑在英国的土地上，一直绑到他投降，并且从内心里发誓永远不超越祖国的美学法则和道德法则为止。狄更斯始终停留在英国传统的威力之下，停留在资产阶级趣味的威力之下。他始终是一个处于小人国人中间的现代格列佛。他那绝妙的幻想本来能够像一只雄鹰那样飞出那么一个狭隘的世界，然而他却在成功的脚镣中伤害了自己。内心深处的满足重压着艺术家的上进心。狄更斯是满足的。他对世界是满意的，对英国是满意的。他对同代人是满意的，同代人对他也是满意的。他们双方都不想要任何改变，只要原来的样子。他身上没有想要进行惩罚、提醒和振奋的激愤之爱，没有大艺术家那种为改变自己的世界并根据自己的感觉重新创造世界而与上帝争论权利的原始意志。狄更斯是虔诚的，敬畏的。对于一切现存的东西都表示一种善意的

赞佩，表示一种永远是孩子去游玩时的狂喜。他是心满意足的，他所希求的不多。他曾经是一个十分贫寒的，被命运遗忘的，被世界吓坏了的男孩子。可怜的职业又耗费掉了他的青年时代。那时候他有过色彩斑斓的渴望，但是大家把他推回到了漫长的，坚持忍受的畏惧之中。这使他内心焦急如焚。他的童年时代是一种真正富有诗意的悲剧性经历：他那创造性意愿的种子被埋进了沉默痛苦的肥沃土壤。当权力和影响的希望对于他成为遥远之事的时候，他内心最深处的愿望就是为自己的童年时代进行报复。他要用他的长篇小说帮助所有贫苦的，被遗弃的，被遗忘的孩子们，帮助那些像他一样由于教师表现恶劣，学校疏忽失职，父母漠不关心以及大多数人懒散冷酷与自私自利的行为而受到不公正待遇的孩子们。他想拯救孩子们本来不多的色彩艳丽的鲜花——即儿童的欢乐。在他自己的胸中儿童的欢乐之花早已由于缺乏亲切的露水而枯萎了。后来生活给他提供了一切，于是他就再不知道谴责了：但是童年时代在他心里呼唤复仇。因此帮助这些弱小者就成了他惟一的道德意图，成了他进行写作的内心生活意志：在这里他想改善当代的生活制度。他不屏弃当代的生活制度，他不挺身反对国家的规则，他不进行威胁，他不向整个种族，不向立法者——资产阶级，不向一切习俗惯例的虚伪欺骗伸出愤慨的拳头。他只是偶尔小心翼翼地用手指指出一处公开的创伤。当时——一八四八年前后——英国是欧洲惟一不在进行革命的国家。因此，狄更斯也不想进行彻底变革，重新创建，而只想修正和改良，只想在社会不公正现象的荆棘过分尖利并刺得疼痛难忍的地方把荆棘磨掉，减轻一点痛苦，但是决不去挖开和损伤痛苦的根源——最内在的原因。狄更斯作为真正的英国人是不敢触及道德的基础的。他这

个保守派觉得道德基础就像福音书一样,是神圣不可亵渎的。他那种心满意足——由他那个时代软弱呆滞的性格中煎熬出来的药汁——很能表明他的特征。他向生活要求不多,向他的主人公们也要求不多。巴尔扎克笔下的主人公是贪得无厌的,有权势欲望的,是被渴求权力的野心烧焦了的,对什么都不满足。他们全都贪得无厌。每个人都是世界的征服者,都是彻底的变革者,同时又都是无政府主义者和一个暴君,他们都具有拿破仑式的气质。陀思妥耶夫斯基的主人公也都是刚烈性格和热情兴奋的,他们的意向就是要抛弃这个世界,并且在对现实生活最庄严的不满足中追求真正的生活,他们不想作个公民和普通人,他们每个人身上都从极其谦恭里闪射出来要当救世主的危险的骄傲。巴尔扎克的主人公想要奴役全世界,陀思妥耶夫斯基的主人公想要战胜全世界。他们两人都有超越日常生活的紧张精神,都勇往直前,走向无限远的地方。狄更斯笔下的人物都很谦卑。我的上帝,他们都想要些什么?想的是每年有一百镑的收入,一个漂亮可爱的妻子,十多个孩子,能够为好朋友摆出令人愉快的餐桌,在伦敦附近他们的乡间别墅窗子前边一眼望去尽是绿草地,别墅还附有一个小花园和常交好运。他们的理想是一种市侩的理想,一种小市民的理想。对于狄更斯的书我们只能由此找到头绪。狄更斯作为创作者立于作品之后,不是激愤的天神,宏伟而且非凡,而是一个心满意足的观察者,一个忠诚的市民。市民气就是狄更斯所有长篇小说的大气层。

因此,他伟大的,令人不能忘怀的业绩,老实说,只能是去发现资产阶级的浪漫派去发现没有诗意的诗。他是第一个把日常生活踅入富有诗意的东西里的人。他让太阳穿透死气沉沉的灰色照耀起来。因此,在英国谁要是看到过不断增强的太阳

穿过阴霾的云团雾气喷吐出的金黄色光芒是如何照射的，那么，他就会知道，一个使全民族在艺术上得到从昏睡状态解放出来的这个时刻的作家必定使自己的民族感到多么强烈的兴奋。狄更斯就是围绕英国日常生活运行的这个金光巨轮，就是纯朴事物和普通百姓的光环，就是英国的田园诗。他在郊区狭窄的道路上寻找他的主人公，寻找他的命运，而其他作家对郊区是毫不理会地走过的。其他作家是在贵族沙龙的枝形吊灯下边，在通往童话仙林的大路上，寻找自己的主人公的。他们研究遥远的事物，异乎寻常的事物和特别杰出的事物。他们认为市民是物体化的地球重力，而只想寻找热情的，宝贵的，昂扬奋发的心灵，寻找情感丰富的，寻找英雄的人。狄更斯不以把十分平凡的上班工人写成主人公为耻，他是一个自力更生的人。他来自下层，因此对下层的环境保持着一种动人的崇敬之情。对于平庸的事物他表现出十分引人注目的热情，对于毫无价值的陈旧事物，对于日常的琐碎事物，他感到欢欣鼓舞。他的书本身就是古董铺，里边摆满了陈旧破烂，谁都会认为毫无价值。那些东西离奇古怪，滑稽无用，乱七八糟，几十年等待爱好者都属徒劳。但是他拿起这些陈旧、无价值而且满是灰尘的东西，擦得闪闪发光，并且把它们组合起来，摆放到令人心情喜悦的阳光下边。于是这些东西突然都闪射出了前所未有的光辉。他就是这样从普通人的胸中取出来很多细小的，被人轻蔑的感情，仔细听听，装配上齿轮，直到它们都又生机盎然地滴滴答答出声为止。骤然间这些东西都像音乐闹钟一样开始嗡嗡发响，隆隆出声，继而唱起温柔古老的曲调来。那曲调比起传奇国土里忧郁伤感的骑士叙事歌谣和湖上夫人抒情歌谣更为悦耳动听。狄更斯就这样把整个市民的世界从遗忘的灰堆里扒拉了出来，而

且又光彩照人地装配了起来。市民世界到了狄更斯的作品里才又变成了一个有生命的世界。对于市民世界的愚昧和局限，狄更斯通过宽容使得人们可以理解。对于市民世界的美，狄更斯通过喜爱使得格外鲜明。他还把市民世界的迷信转变成一种新的，颇有诗意的神话。家乡炉灶旁蟋蟀的唧唧叫声现在成了音乐，进入了他的中篇小说。除夕的钟声讲起了人的语言。圣诞节的魔术师使得创作与宗教感情和解了。他从最微不足道的节庆里找出一种比较深刻的意义。他帮助一切纯朴的人发觉自己日常生活中的诗。他使他们觉得他们的“home”（家），这个本来就是最可爱的东西显得更加可爱。在狭小的房子里，壁炉的红色火苗噼啪有声，炉中干透的木柴不时爆裂开来，餐桌旁的茶壶在嗡嗡哼唱。这种别无他求的生活与贪得无厌的暴风雨——世界性的疯狂冒险——是隔绝的。狄更斯想把日常生活的诗教给所有被吸引在日常生活中的人。他向成千上万乃至数百万人说明了，永恒性在他们可怜的生活中下降到了什么地步，平静欢乐的火星在什么地方被日常生活的灰烬掩盖了。他教给人们如何使火星燃亮起来，成为欢乐舒适的通红炭火。他一心想要帮助穷苦人和孩子们。对于一切物质上或者精神上超出社会生活里中产阶级水平的东西，狄更斯都表示反感。他全心全意喜爱惯常的东西，平均的东西。他对于富人和贵族等生活的特权者颇怀怨恨。这些人在他的书中都是流氓无赖和吝啬鬼，极少肖像画，几乎总是漫画像。他不喜欢他们。他是个孩子的时候到马夏尔西债务人监狱①去给父亲送信的次数太多了。他看到过扣押财物，也深知钱令人高兴的必要性。年来年去他一直

①马夏尔西监狱是伦敦关禁债务人的监狱，1842年被废除。

呆在饥饿滩几层楼上一间狭小、脏乱而且不见阳光的房子里。他往平底锅里抹擦鞋油，用绳子每天包捆千百个锅，一直干到他的小手疼痛难忍，在饱受歧视中眼泪夺眶而出时为止。他在伦敦街头寒冷的早晨大雾中对饥饿和贫困最为熟悉。那个时候没有人来帮助他。豪华的马车从他这个冻僵的孩子身边驶过去了，骑兵从他身边疾奔而去了，家家都不开门。他完全是从小孩子们那里知道了善良。因此，他也只把才干回赠给小孩子们。他的作品具有卓越的民主性，这不是说他有社会主义。他缺乏那种激进的思想。完全是爱与同情给了他的创作以激情之火。他最喜欢呆在市民的世界里，也就是在贫民院和领养老金者之间的范围里。他只有在这些纯朴的人那里才感到舒服。他把他们的房间都描写得宽大舒适，就像他想住的房子那样。他给他们编织色彩缤纷而且总笼罩着一层太阳光辉的命运，做他们那些简朴的梦。他是他们的诉讼律师，是他们的传道士，是他们所喜爱的人，是他们那简单朴素和色调灰暗的世界里明亮而且永远温暖的太阳。

但是这种卑微存在的简朴现实通过狄更斯变得多么丰富多彩呀！整个市民阶级连同他们的家具，千差万别的职业，还有看不见的混合感情，都聚集起来，又一次变成了一个宇宙，一个拥有群星和众神的宇宙。一种敏锐的眼力从这些普通百姓平面的，静止的，几乎是波浪式的镜子里看到了财宝，并用编织最精细的网把财宝提到了光亮处。他从熙攘杂乱的人群中捕捉到自己的人物。噢，那是多少人呀！有数百个人物形象吧，全都住在小城市里。这些人物在文学中是不朽的，而且超越文学还进入了人民现实生活的语言概念中。在这些人物中令人难以忘记的有匹克威克和山姆·维勒，培克斯尼夫和贝西·特罗特

伍德，以及所有那些名字在我们心中魔术一般点燃起微笑的回忆的人。他的长篇小说内容多么丰富呀！《大卫·科波菲尔》的插曲本身就足以供给另一个作家写富有诗意的毕生巨著的真实材料。狄更斯的书就其内容的丰富和不断感动人的意义上说也是真正的长篇小说，不像我们德语的长篇小说，几乎都是硬拉够篇幅的描写心理的中篇小说。在狄更斯的书中也有少许死点，有少许荒凉的沙土地段。这些部分有事件的落潮和涨潮，而且真的，那些事件就像大海一样，一望无际，难以测定。麇集在一起欢乐而又粗野的混杂人群几乎使人难以看到全貌。这些人冲上中心舞台，一个人又把另一个推了下去。看来只是散步走过场的人物也没有走失一个。所有的人都互相补充，互相促进，互相敌对，都在聚集光明，或者在聚集阴影。混乱、欢乐和严肃的复杂纠结在捉弄人的游戏中把情节的线团滚来滚去。感情的一切可能性都在迅速进行的音阶中发出高高低低的声音。一切事物都是混合杂拌：欢呼、恐惧和目空一切。忽而是感动的泪珠闪光，忽而是狂喜的泪珠生辉。乌云密布，然后破碎零散，再度堆积如山，但是最后阳光灿烂，散发出大雷雨之后的清新空气。这些长篇小说有的是包括千百次肉搏战的《伊利昂记》，是无神的，人间世界的《伊利昂记》；有的则是宁静温和，朴实无华的田园诗。但是他所有的长篇小说，卓尔不群的也好，不易阅读的也好，都有个极其纷纭繁杂的特点。而且他所有的长篇小说，甚至最激愤和最忧伤的小说，都在悲剧风光的岩缝里散布些小巧妩媚的动人之处，犹如鲜花一般。这种令人难忘的优美雅致的花朵到处繁茂盛开，像欧洲紫罗兰的小花，简朴谦卑，隐而不露，在狄更斯小说中最不引人注意的草原里等待着。无忧无虑的欢快清泉到处都从不期而遇的事件的深暗岩石中间

喷涌而下，响声悦耳。在狄更斯的书中有些篇章的效果可以与风景画相比。它们是那么纯洁，那么神圣，毫无人世欲望的影响，充满欢乐温和的人情味，并且阳光照临，欣欣向荣。为了这些篇章人们就不能不喜欢狄更斯。因为这样大量的精巧技艺遍布全书，丰富多彩，这就有了重要意义。有谁能够逐一列举他的那些混杂的，兴高采烈的，心地善良而又略显可笑和总是很有趣的人物来呢？这些人物都是突然出现的，都有奇想怪癖和个人特性，都被安置在不常见的职业里，都卷进了滑稽的奇遇事件。然而，尽管这些人物很多，却没有一个人与另一个人相似。这些人物在最小的细节上都是精雕细刻的，在他们身上根本没有模式和铸造件。一切都是感性生活，都是生气勃勃。这些人物都不是冥思苦想出来的，而是曾经亲眼目睹的。让我们看看这位作家无与伦比的眼力吧。

狄更斯的眼力具有举世无双的精确性，真是一种奇妙的，不出差错的仪器。狄更斯是一位视觉的天才。人们都喜欢细看他的每一幅肖像，无论是青少年时代的，还是成年时代的。肖像上的眼神显得引人注意，沉着镇定。那不是作家的眼睛，它在美丽的奇思妄想中不停地转动，它在悲哀地、迷迷糊糊地打盹儿。它不是软弱的，也不是宽容的，也不是奋发地幻想未来的。那是一副英国的眼睛：冷静，灰暗，敏锐，闪光，就像纯钢一样。它还坚强得像保险柜，里边存放着不知他在什么时候——昨天或者多年以前——从外界收集到的东西。不会燃烧，不会遗失，在一定程度上还是密不透风的。有崇高伟大的东西，也有最无关紧要的东西。例如一家伦敦杂货店的一个彩色招牌——那是很久以前他还是个五岁的孩子的时候看到的，再如一棵正对着窗子的枝叶繁茂的树。这双眼睛什么都不会漏掉，它

们比时间更坚强，把一个个印象十分珍惜地排列在记忆库里，供作家随时索用。这里的什么东西都不会被遗忘，都不会变得苍白或者没有生气。这里的一切东西都存放着，等待着，始终保持着香味和汁水，保持着鲜明色彩。什么东西也不会坏死或枯萎。狄更斯眼睛的记忆是无人可比的。他用自己的钢刀分解开了自己童年时代的烟雾；在《大卫·科波菲尔》这部经过乔装打扮的自传里，是两岁的孩子对母亲和对女佣人清晰的回忆，有如从无意识背景中剪下的侧面影像。在狄更斯笔下没有模糊不清的轮廓。他不写幻景多义的可能性，而是迫使幻景明朗化。他的表现能力不给读者的幻想留下自由的意志，他压制读者的幻想（因此他就成了一个没有幻想的民族的理想作家）。如果召来二十位画家，让他们为科波菲尔和匹克威克画像，那么，一张张画出来的像看起来都很相似。在难以解释的相似之中都会画出穿着白背心、眼神和蔼、戴眼镜的胖绅士和在往大雅茅斯去的邮车上坐着一个淡黄色头发，长相漂亮但有些胆怯的男孩。狄更斯描写得清晰、鲜明、无微不至，因此画家只能顺从他那使人着迷的眼力。他没有巴尔扎克那种神秘的眼力，那种首先让热情幻想的人物胡乱表现，挣脱自己的激情的眼力。狄更斯的眼力是完全人世的眼力，水手的眼力，猎人的眼力，一种观察细微人性的鹰的眼力。有一次他说：构成生活意义的是琐碎小事。他的眼力捕捉细小特征。他看到衣服上的污点以及窘迫中一筹莫展的细小姿态，他揪得住一个勃然大怒的人深色假发下边闪现出来的红头发。他觉察得到细微的差别。在握手时他觉察到每个手指的动作，在微笑中他觉察到色调明暗的不同。狄更斯在进入文学创作时期之前在国会里当了许多年速记员。他在那时练就了把详情细述紧缩成简明扼要，用一条线代表一个

词以及用一个短小的云状符号代表一个句子的本领。因此，后来他进行写作就使用起了一种真正的速写法。他用小的符号而不作描述，从五光十色的事实真相中蒸馏出观察的精华来。对于外貌的细小地方，他的眼光敏锐得令人吃惊。他对什么东西都不会忽略。他的目光就像摄影机上的快门，能抓住一个动作，一个姿势的百分之一秒。什么东西都逃不过他。通过非常值得重视的目光折射，他的观察的敏锐程度还会增高。这种目光折射，不是像一面镜子那样以实际的比例重现物体，而是像一面凹面镜那样夸大物体的特征。狄更斯总是强调他的人物的特征，他从物镜里把特征转变成增强的特征，漫画的特征。他使特征更加鲜明，并把特征提高成为象征。大腹便便的匹克威克在精神上也变成了近乎圆形。瘦削的金格尔在精神上也是干瘦的。坏人成了恶魔，好人成了具体化的完美。像所有大艺术家一样，狄更斯也进行夸大。然而他不是夸大成宏伟壮丽，而是夸大成幽默滑稽。他的描写所取得的无法形容的愉悦的效果根本不是出自他的性格，不是出自他的傲慢，而是由于在眼中位于值得注意的眼角位置。他的眼睛异常敏锐，能把任何现象在反映生活的基础上夸大成奇特美妙的东西和漫画式的东西。

实际上，狄更斯的天才就正是在这种特别的镜头里，而不是在他有些过分市民化的思想里。狄更斯本来就不是神秘地理解人物内心的心理学家。他让事物从或明或暗处于神秘生长过程中的种子里发展出自己的色彩和表现形态。他的心理学始于可以看见的事物。他通过外部现象描写特征。不言而喻，他是通过那只有作家锐利的眼睛看得见的最新与最细微的外部现象。正如英国的哲学家一样，狄更斯也不是从假设开始，而是从特征开始。他捕捉心灵的最不引人注意的，完全是物质的表

象，并通过他那漫画式的奇特镜头让所有特征在物质表象中一目了然。他根据特征识别出种类。他让小学教师的嗓音低弱，讲个单词也费力。人们都会预料到，孩子们害怕一个用力说话额头使得青筋暴起的人。狄更斯的尤利亚·希普总是两手潮湿冰凉，这个人物形象一定令人感到不舒服，像看见蛇一样不愉快。这些外表现象都是无关紧要的小事，但又总是诸如此类的小事影响到内心。有时候这不过是他描写的一个生动的怪念头，一个纠缠着人，使人像木偶一样作机械活动的怪念头。有时候他又用某人的随从来表现某人的特征——试想如果没有山姆·维勒，匹克威克会是个什么样子；如果没有吉普，多拉会是个什么样子；没有乌鸦，巴纳比会是什么样子；没有矮种马，吉特会是什么样子！他不把人物的特征画在典型的身上，而是画到荒诞可笑的影子身上。他的人物性格其实总是特征的总和。但是这些特征都经过精心雕琢，所以能够互相适应，组合成一幅卓越的玛赛克图案。因此，这些特征大多数是表面的，显著的，都能引起眼睛进行内容丰富的回忆，一种感情上的模糊回忆。如果我们在心里呼唤巴尔扎克或者陀思妥耶夫斯基的一个人物，名字叫高老头或者拉斯柯里尼科夫，那么，就会有一种感情。就是对献身精神的回忆，对灰心绝望的回忆或者对激情混乱的回忆来作回答。如果有人对我们讲到匹克威克，那么，就会浮现出这样的图像：一个挺着突出的大肚子，态度平易近人，马甲的钮扣金光闪闪的绅士。这时我们就会感觉到，人们想到狄更斯的人物如同想到绘画，而想到陀思妥耶夫斯基的和巴尔扎克的人物，如同想到音乐。这两位是凭直觉进行创作，而狄更斯则是复制式地进行创作。这两位是用精神的眼睛进行创作，而狄更斯则是用肉体的眼睛进行创作。他不是在感情因受梦幻咒

语七倍热光的强制而像幽灵一样从无意识的黑夜中升出来的时候捕捉感情；他是到无意识在现实中留下印记的地方去守候无形体的影响；他捕捉灵魂对肉体的千百次作用，在这里他一次也不忽略。他的想象力就是他的眼力，为此对于住在世界上中间范围里的感情和人物形象是足够用的。他的人物都是正常感情在适当温度下的立体形象。他的人物在激情的热度中会融化，就像蜡像在感伤中会融化一样；而在仇恨中会僵化，变得很容易破碎。狄更斯只是对爽直的性格取得了成功，而对那些正处于由善到恶、由神到兽千百种过渡状态，吸引力也各不相同的人，则没有取得成功。他的人物总是毫不含糊的，要么是超群出众的英雄，要么是卑劣无耻的无赖。他们都是先天注定的本性，不是额头上方有灵光，就是身上有罪人烙印。他的世界摆动于善良与邪恶之间，摆动于感情丰富与毫无感情之间。此外，他的方法找不到进入这个关系神秘的世界即这个神话般互相关联的世界的门径。宏伟的东西是捉不住的，英雄的东西是学不会的。狄更斯的荣誉和悲剧都在于，他始终停留在天才与传统之间的中心，闻所未闻与平庸陈腐之间的中心，也就是停留在人世间规定的轨道上，停留在可爱的事物中，令人感动的事物中，停留在惬意的事物和市民的事物中。

但是他不满足于这样的荣誉。这位田园诗人渴望悲剧，他不断向悲剧方面努力。他总是只达到情节剧，他的限度就在这里。他的这些尝试都是令人不愉快的。《双城记》《荒凉山庄》在英国也许被认为是高水平作品，但是对于我们来说，它们都是失败的，因为它们的宏伟姿态都是勉强做作出来的。在这些书中向悲剧方面努力确实有其值得称赞之处。在这些长篇小说中狄更斯堆积了许多阴谋诡计，突出了犹如巨块岩石落到主人公

头上的重大灾难。他做法召来了雨夜的恐怖，人民起义和革命，他开动了惊骇和恐慌的整个机器。不过庄严的恐怖从未出现，他那恐怖只是畏惧，是纯粹的身体对惊骇的反射，而不是心灵的恐怖。那种深刻的震撼，那种由于害怕而让内心呻吟着渴求在电闪雷鸣中得到解脱的暴风雨般的作用，在狄更斯的书中再没有出现过。狄更斯把危险重叠堆积起来，但是人们不感到害怕。在陀思妥耶夫斯基笔下人们有时候会突然凝视深渊。人们如果感觉到自己胸中的这种黑暗，这种无名深渊被撕裂了，就会急促呼吸空气。人们会觉得脚下的土地正在消失，会感到一阵突然的眩晕，一阵猛烈但是甜蜜的眩晕，会想倒下，跌倒在地，同时又由于感觉到在愉快和痛苦都处于白热化高温的情况下无法区分得开愉快和痛苦而害怕起来。狄更斯笔下也有这样的深渊。他把深渊打开，装满黑暗，给人看深渊的全部危险，然而人们并不感到害怕。人们也没有精神上跌倒的那种甜蜜的眩晕——也许那就是艺术享受的最大诱惑。在狄更斯笔下人们总是感到很安全，就像抓住了扶手一样。人们都很清楚，狄更斯不会让人跌倒的，还知道，主人公不会遭遇灭顶之灾的。在这位英国作家的世界里舒展白翅飞翔天空的两位天使——同情和正义——会把主人公肤发无损地带过岩石裂缝和深渊。狄更斯缺乏残忍，缺乏走向真正悲剧的勇气。他没有英雄气概，而只是多愁善感。悲剧是进行抗拒的意志，多愁善感是对眼泪的渴望。狄更斯从未达到过没有眼泪，没有言语，绝望痛苦的最后威力。温和的同情——如《科波菲尔》中的多拉之死——是狄更斯所能圆满表现的最表面的严肃感情。如果他准备进行真正重要的推进，那么，同情总是会来掣肘他。同情之油（常常是变了质的）总是平息用咒语召唤来的元素风暴。英国长篇小说多愁善

感的传统压制了要成为强有力者的意志。结局必定是一篇启示录、是末日审判，好人往上升，恶人受惩罚。可惜狄更斯把这种公道接收进了他的大多数小说。无赖们相互谋害，归于消失，傲慢者和富翁们破产了，而他的主人公们却都在安乐舒适地生活。这种地道英国式道德意识的过分营养使得狄更斯创作悲剧性长篇小说的宏伟灵感冷静下来。这些作品的世界观即为维持作品稳定性而装配好的陀螺，不再是自由艺术家的公道，而是一个英国国教徒市民的世界观。狄更斯对感情进行审查，而不是让感情自由发挥作用。他不允许感情强劲奔放，如巴尔扎克那样，而是用堤坝和沟渠把感情引进河道，以转动市民道德的磨盘。传道士、教士、常识哲学家、教师都隐而不现地与他坐在艺术家的工作室里。大家聚集一起，对他进行劝诱：他写给青年的榜样和告诫最好是一部严肃的长篇小说，而不是没有约束的实际情况留在视网膜上短时间的感觉。当然善良的信念得到了报偿。狄更斯逝世的时候，温彻斯特的主教在他的作品旁边称赞说，可以放心地把狄更斯的作品放到孩子们的手里。但是他没有如实地表现生活，而是如人们想给孩子们描写的那样生活，这就削弱了他的作品令人信服的力量。对于我们非英国人来说，他的作品里宣扬的高尚品德和充斥的高尚品德太多了。要成为狄更斯笔下的主人公，就必须是道德的典范，清教徒的样板。在同样也是英国人，当然是比较重视感官享受那一个世纪的孩子的菲尔丁和斯摩莱特笔下，主人公即便曾经打架斗殴，打伤过对手的鼻子，或者他虽然正在与他的贵夫人热恋，却又与贵夫人的使女同床共枕，也丝毫不会妨碍他是主人公。狄更斯甚至不允许放荡的人有这一类丑恶行为，甚至他所写的行为放荡的人其实也是无害的。那些人的寻欢作乐始终还是有个老

处女脸不泛红地纠缠他们。有个狄克·斯怀韦勒是个放荡不羁的人，究竟他有那些地方放荡不羁呢？我的上帝，他喝了四杯乡下啤酒，而不是两杯。他付账款非常不遵守规章，他还不时闲游闲逛。这就是全部。最后在一个适当的时刻他留下一笔遗产——当然是一笔不大的遗产——并且极其体面地与在道德轨道上帮助过他的姑娘结了婚。在狄更斯笔下甚至无赖也不是真正不道德的，他们尽管有种种邪恶习性，却都有出身高贵的血统。这种荒诞不经的英国式谎言成了他的作品的商标。狄更斯伪装斜视，忽略所不愿看到的东西，把有所觉察的目光从实际情况上转开。维多利亚女王的英国阻止了狄更斯写出他内心深处所渴望的卓越的悲剧性长篇小说。他的创作渴望能逃入的那样一个世界，如果对这位艺术家说来不是自由的，如果他没有银色的翅膀——他那令人愉快的，几乎是非人间的幽默——使他骄傲地超越诸如此类意图模糊不清的地区，那么，他就会完全被拖进他特有的沾沾自喜的平庸中，就会被宠爱夹紧的胳膊变成他自己谎言的辩护律师。

英格兰的大雾没有降临到这片太平景象的幸福自由世界是他童年时代的地区。英国式的谎言阉割人身上的性欲，强行控制成年人。然而孩子们都充满喜悦，无忧无虑地尽情享受自己的情感。孩子们还不是英国人，而是鲜艳明丽，娇小可爱的人类之花。英国的虚伪烟雾还没有在孩子们色彩缤纷的世界里投下阴影。狄更斯在他还能自由自在，不受英国资产者的良心阻拦，随意处理问题的时候，写出了不朽之作。在他的长篇小说中，童年生活是绝无仅有的美。我相信，他的那些人物，那些早期欢乐和真诚的插曲，永远不会从世界文学中消失。有谁能够忘记小耐儿的漂泊漫游，她是如何随同白发苍苍的爷爷离开

大城市的烟雾和昏暗，走到了青葱翠绿的田野里。她心地善良，性情温柔，那天使般的微笑在她去世之前一直愉快地凌越一切艰难险阻前来救援她。在超出一切多愁善感达到了最真实、最生动的人之感情的意义上说，这是令人感动的。有个崔德斯，是他所夸耀的泵房里的胖小伙子，一见到骷髅的符号就忘记了挨揍的痛苦。有个吉特，是忠实人中最忠实的人。小尼克尔贝和后来一再出现的那个很漂亮，“身材不高，常常受到虐待的小伙子”并非别人，而是作家查理斯·狄更斯。他把自己童年的欢乐与不幸都无与伦比地写得永存不朽了。狄更斯一而再，再而三地讲述这个谦卑屈从、孤孤单单，饱受惊骇，沉湎于梦想的男孩子，双亲让他成为孤儿；在这里他激荡的感情真的变成热泪盈眶了。他的声音宏亮、浑厚，听起来如同钟声。在狄更斯的长篇小说中这样的儿童轮舞是令人难忘的。这里边还搀和进了欢笑和痛哭，高尚和可笑，形成了独有的彩虹光辉。感伤和崇高，悲剧性和喜剧性，真实和虚构，都和解成了一种新东西，一种迄今尚未曾有过的东西。在这里他克制住了英国气，即世俗气。在这里狄更斯的伟大和无与伦比是没有局限的。如果要给狄更斯立纪念碑，那么，要把他作为孩子们的保护人、父亲和兄长，让这些儿童轮舞在大理石上围着他坚强的形象。他确实是把孩子作为人类本质最纯洁的表现形态来钟爱的，每逢他想使人们喜欢某个人物的时候，他就让那个人物像孩子似的单纯。为了孩子们的原因，他甚至还喜欢上了那些早已不是童年天真，而是幼稚发傻的人，那些弱智的人和那些有精神病的人。性格温顺的精神病人，他们那可怜的失去的感觉像白色的鸟一样翱翔于充满忧患与怨诉的世界的上空。他们不觉得生活是一个难题，是一种辛劳和任务，而只觉得是一种愉快的、完全无

法理解但又是很美好的游戏。在狄更斯所有的长篇小说中都有这样一个精神病人。看到狄更斯是如何描写这些人，是很令人感动的。他小心谨慎地扶助他们，像对待病人那样，并在他们头的周围安排许多亲切善举，就像光轮一样。他觉得他们是幸福的，因为他们永远停留在童年的天国里。在狄更斯的作品中，童年就是天堂。每逢我读狄更斯的长篇小说，就总是忧郁地担心孩子们长大。因为我知道，如果丧失了最可爱的东西，一去不复返的东西，那么很快便是诗意与习俗的混合，纯洁的真实与英国式的谎言的混合。他本人好像在内心深处也有这样的感情。他只是很不情愿地把他所喜爱的主人公交给生活。他从来不陪同他们进入变得陈腐平庸，变成生活中的商贩或车夫的年龄。他引导他们长到举行婚礼的教堂大门前边，经过种种险阻进入生活舒适，光亮如镜的安全之处。这时候他便和他们告别了。在那形形色色人物的行列里狄更斯最喜爱的一个孩子是小耐儿。他把对自己夭折的爱女的回忆在小耐儿身上永恒化了。他根本不让她进入这个令人失望的严酷世界，这个充满谎言的世界。他把她永远保留在儿童的天国里，提前让她闭上了温柔的蓝眼睛，让她在童年光明的陪伴下不知不觉地升入死亡的黑暗。他觉得与真实的世界相比，她是太可爱了。

我已经说过，狄更斯笔下的世界是一个谦卑的市民世界，一个心满意足的英国，是众多生活可能性中狭小的一部分。如此贫困的世界只有通过强烈的感情，才能变得富有起来。巴尔扎克通过他的厌恶使资产阶级强大了起来，陀思妥耶夫斯基通过他的救世主之爱使得资产阶级强大了起来，而狄更斯这位艺术家则是通过他的幽默把他的人物从沉重的现世苦难中解救出来。他不用客观的重要性来观察他的小市民世界，他不唱诚实

人的赞美诗，不为单纯使人愉快的才干和冷静唱赞美诗。他像戈特弗里德·凯勒和威廉·拉贝那样，充满同情心而且诙谐有趣地给他的人物递眼色，使他们在自己小人国人的惶恐不安中稍微带上一点微笑。但是这是一种乐于助人的微笑，令人愉快的微笑。因此，为了他们的种种愚蠢言行和滑稽表现人们更加喜欢他们。幽默犹如阴沉天里的一道阳光落到他的书上，使得书中简朴的地方顿时呈现出一派欢乐景象，显得非常可爱，而且充满无数令人陶醉的奇妙事物。在这样给人愉快和温暖的火焰旁边，一切东西都变得更加生动和更加真实了，甚至虚伪的眼泪也像钻石似的闪光，微弱的激情也像熊熊火炬一样明亮。狄更斯的幽默使他的作品超越了他的时代，能以永世长存。幽默像小精灵阿里尔那样穿过他书中的空气飘浮而过，使他的书都洋溢着亲切的音乐。幽默把他的书拉进了旋转的舞蹈。幽默是生活的巨大喜悦，幽默是最现时的，甚至从阴暗混乱的矿井里它也能像矿工灯一样放射光芒。它能消除过分紧张的心情，能通过讽嘲的附加音缓解过分的感伤，能通过它的投影、它的荒诞描述减弱被夸大的东西。它是狄更斯作品中的和解剂，平衡剂和永存的东西。不言而喻，正如狄更斯笔下所有的东西一样，它是英国式的，是真正英国式的幽默。他也缺少情欲，他能自我克制，不嗜饮酒，也从不纵欲放荡。他在富有以后依然保持适度作风，不像拉伯雷那样粗声怪叫，打饱嗝儿；也不像塞万提斯那样欣喜若狂得翻跟头；也不像美国人那样探着头往前冲，不成个样子。他一向保持正直和冷静。像所有英国人一样，狄更斯只用嘴微笑，不是用全身微笑。他的爽朗大笑甚至不会燃烧，而只是发出一些火星，把火光散射到人们的血管中，随着数以千计的小火苗跳动，像幽灵一般闪现，像鬼火一样逗人。这

是实际生活中一个讨人喜欢的调皮鬼。狄更斯的幽默还是——这是因为狄更斯的命运就是一贯描写中间状态——在感情的醉态，心情的狂热与讽嘲的冷淡微笑之间的一种平衡。他的幽默是英国其他伟大人物所不能相比的。他丝毫没有斯泰恩那种条分缕析，浸渍腐蚀的讽嘲，也丝毫没有菲尔丁那种高视阔步的乡间绅士诙谐的爽朗笑声，他也不像萨克雷那样尖刻伤人。他只让人愉快，从来不让人痛苦。他像太阳的光圈只是围绕着人们的头和手兴高采烈地戏耍。他不想作道德说教，也不想进行讽刺，更不想在弄臣的头巾下边暗藏什么郑重严肃的东西。他根本不想要什么，不想成为什么。他活着。他的生存是没有目的的和理所当然的。狄更斯的眼角里已经钻进了狡黠，对人物进行修饰和夸大,使人物有赏心悦目的匀称和滑稽可笑的扭曲。这一切后来就使得千百万人为之陶醉。一切事物都进入了这个光环、像是发自内心似的闪耀光辉，甚至骗子和无赖也有自己的幽默灵光。每逢狄更斯观察世界的时候，整个世界都显得着实可笑。一切都光芒耀眼，回转不停，雾国对阳光的渴望似乎得到了永久的解决。语气翻了跟头，句子间互相混杂，忽又分开，与意义玩起捉迷藏的游戏。一个人向另一个人提出许多问题，逗乐取笑，互相打岔，幽默感鼓动他们进行争吵。幽默很有滋味、没有性欲的盐味。英国烹饪法是拒绝使用那种盐的。狄更斯没有因为出版家在背后挑拨而使幽默迷失方向，即使在感情冲动的时候，在感到困顿和烦恼的时候，狄更斯也只能写出轻松愉快的东西。他的幽默是令人折服的，这种幽默稳稳呆在美丽敏锐的眼睛里，并且与眼睛的光亮一起熄灭。世界上没有什么东西能够损害他的幽默，即令是时间也难以成功。我不能想象会有人不喜欢像《炉边蟋蟀》这样的中篇小说，会有人能

够在读这些书时不发出爽朗的笑声。精神的需要可能会像文学的需要那样发生变化。但是只要人们渴望那种愉悦舒适的时刻：生活的意志休息，生活感情轻柔地触动生活的波浪，人们不要其他而只渴求一种没有忧烦、旋律优美的心灵激动，那么，在英国，以至在全世界，人们都会去拿起狄更斯独具特色的书。

在这些尘世的，最为尘世的作品里，伟大和不朽就在于它们中有个放射光芒，给人温暖的太阳。对于这样伟大的艺术作品，人们不应该只问其思想的强度，不应该只问站在作品后边的作者其人，而且也应该询问作品思想的广度，询问作品对群众的作用。人们对狄更斯的谈论将超过对我们这个世纪里任何人的谈论。狄更斯为世界增加了愉快，千百万双眼睛在读他的书的时候泪光莹莹。他把欢笑重新种植到了成千上万人欢笑早已凋谢和被掩埋了的胸中。他的影响远远超出了文学范围。有钱人读了齐瑞白兄弟，经过一番思量，便去捐助了，铁石心肠的人也被感动了。当《奥列佛·退斯特》出版的时候，的的确确，孩子们得到了更多的街头施舍。政府也改善了贫人院，对私立学校实行了监管。狄更斯使得同情和友善增强，使得很多穷苦人和不幸者的命运得到缓解。我知道，这种异乎寻常的效果与一部艺术作品的美学价值毫无关系。但是，这些效果是很重要的。因为这些效果说明，每一部十分伟大的作品都超出了任何创作意图，都能令人陶醉地去自由漫游幻想世界，并且在现实世界中也引起许多变化。有本质上的变化，有看得见的变化，然后还有对感情感受的热度的变化。与那些为自己要求同情和赞许的作家相反，狄更斯是为他的时代增加了欢乐和喜悦，促进了他那个时代的血液循环。从那个年轻的国会速记员决心

为写人和人的命运而拿起笔的那一天起，这个世界就变得光明些了。他为他的时代拯救了愉快，也为此后的世世代代拯救了处于拿破仑战争和帝国主义时之间的那个“merry old England”(愉快的古老英国)。若干年以后，人们将还会回顾这个古老的世界及其许多罕见的，失传的职业，它们在工业化主义的追击炮轰击下早已化为灰烬，也许还要看看这种无忧无虑，纯朴、宁静而且愉快的生活。狄更斯像诗人一样创作了英国的田园诗。——这就是他的事业。与强大的东西相比，我们可不要对微小的东西，对满意的东西有丝毫的轻视。田园诗也是永存的东西，是上古的回归。农事诗或者牧歌就是逃亡者的诗，是怀着欲望的恐惧进行休息的人再度复兴起来的。在未来世世代代的沧桑变化中它还会不断出现。它的出现是为了消逝，就像激动中间的喘息，努力前后的提劲，以及砰砰跳的心脏里满足的瞬间那样。有的人创造权力，有的人创造宁静。查理斯·狄更斯把这个世界的一个宁静时刻附加到了诗上。今天生活又纯净了，机器隆隆，时代在迅猛的突变中飞奔向前。然而田园诗是不朽的，因为它是生活的乐趣。田园诗的回归犹如雷雨过后重新出现的湛蓝天空，犹如在历经种种精神危机和震撼之后重新感受到了生活的永恒喜悦。因此，每当人们需要愉快，而且由于激情悲剧性的紧张而疲劳不堪，想要从轻声的事物中听到富有诗意而又美妙的音乐的时候，狄更斯就会不断地从被遗忘中走出来。

申文林 译　高中甫 校

陀思妥耶夫斯基

你不能消亡，
这使你伟大。
歌德：《西东合集》

协　调

郑重其事地谈论费多尔·米哈依洛维奇·陀思妥耶夫斯基和他对我们内心世界的重要性是困难的和责任重大的，因为这个独一无二的人的广度和威力都需要一种新的标准。

初次接近以为是找到了一部封闭的作品，一位作家，可发现的是无限，是一个有自转星球和其他天体音乐的宇宙。不停息地进入这个世界的思想会失去勇气：对于初步的知识来说，这个世界魔力太陌生了，这个世界的思想化为烟云进入无限之境太远了，这个世界的信息太古怪了，以致于灵魂不能直接仰视这里的天空，像仰视祖国

的天空那样。如果没有内心体验，陀思妥耶夫斯基什么也不是的。只有在最底层里，在我们永恒和不变的生存里，在根源所在的地方，我们才能够有希望与陀思妥耶夫斯基建立起联系。这是因为对于外国人的眼光来说，俄国的风光是太陌生了。陀思妥耶夫斯基的祖国的大草原连道路也没有。那个世界与我们的世界共同之处是多么少啊！在那里环顾四周没有什么令人感到愉快可爱的东西，也难得找到安静的一小时进行休息。神秘朦胧的感情孕育着闪电，又变换为精神上寒冷的，常常是冰凉的明亮。在天空里发出光亮的是神秘莫测的，血红色的北极光，而不是温暖的太阳。跟随着陀思妥耶夫斯基描写的区域走，人们就进入了原始世界的地方。这是个神秘的世界，它极其古老，同时又尚未开发。可爱的黎明迎面而来，就像每一次永恒元素临近时那样。人们很快就会虔诚地希望这令人惊叹的景象停留下来。然而有一种预感又警告激动不已的内心：对此地永远不可能习惯，一定得回到我们比较温暖，比较亲切，但也比较狭小的世界里来。人们会惭愧地感觉到，对于平常人的眼力来说，这个坚硬的地区是太辽阔了，变化是太剧烈了。那忽而凛冽刺骨，忽而又火热灼人的空气，对于哆哆嗦嗦呼吸的人来说，也太令人憋闷了。如果不是在这个极其悲凉，可怕的人间地区的上面是亲切的，无边无际的，星光闪耀的天空，人们真会从这位恐惧陛下的面前逃开。那里的天空也如同我们这个世界的天空一样，不过它是在凛冽的精神严寒之中，它所拱起的苍穹比在我们气候温和的地方的苍穹伸进无限的空中更高。只有从这个地区仰视天穹，友好亲切的目光才会感觉到对这里无限的人世悲哀的无限安慰，才会在恐惧之中预感到伟大，在黑暗之中预感到上帝。

只有这样仰视陀思妥耶夫斯基最后的思想，才能够把我们对他的作品的敬畏变成热爱。只有最深刻地认识他的作品的特点，才能明白这个俄国人深沉的博爱和普遍的人性。但是进入这个强大人物内心最深处的路是多么漫长，又多么曲折呀！这项独一无二的工作以其辽阔显得强大，以其遥远显得可怕，就同样范围来说，当我们试图从它的无限远处进入它的无限深处的时候，它就变得更加深奥莫测 。因为这项工作处处都浸透着神秘。他的每一个人物都有个深入到人世魔鬼深渊的井筒。在他的作品的每道墙壁后边，在他的每个人物的面孔后边，都横亘着永恒的黑夜，都放射出永恒的光明。这是因为陀思妥耶夫斯基通过生活的目的和命运的形态而与生存的一切神秘习俗都结成了密切的关系。他的世界就处于死亡与精神错乱之间，梦想与清清楚楚的现实之间。他个人的问题到处都与人类的一个无法解决的难题紧密相连。每个个别的曝光面都反映了无限性。他的性格作为人，作为作家，作为俄国人，作为政治家，作为预言家，处处都放射出永恒意义的光辉。没有道路通到他的终点，没有问题进入他内心最底层的深渊。只有热情可以接近他，而热情也只能谦卑地自愧，比起他对人的奥秘所抱的独特而喜爱的敬畏态度更加微不足道。

陀思妥耶夫斯基本人从来没有伸出手来帮助我们接近他。我们时代里其他强有力的建筑大师都公开自己的意向。瓦格纳在自己作品的旁边放着纲领性的说明——论战性的辩护。托尔斯泰敞开自己日常生活的所有大门，让每个好奇者都进来，并且对每个问题都作出解释。而他陀思妥耶夫斯基除了完成他的作品以外，从来不在其他地方暴露自己的意图。他在创作的热情中把计划都烧掉了。他一生沉默寡言而且很是羞怯，几乎没

有外表的东西。他生存的体态相貌就是令人信服的证明。他只是在青少年时代有过朋友，成年以后他是孤独的。这是因为他觉得，献身于个别人会给他对全人类的爱心产生重大影响。他的信件只透露出他的生活窘困和受刑以后身体的痛苦，绝口不谈自己，尽管信件就是诉苦和呼救。他的许多年份，他的全部童年时代，都模糊不清。他本人在今天已经变得十分遥远和无关紧要，变成了一个传说，一个英雄，一个圣者，但是有些人还看到他的目光充满焦急的渴望。笼罩着荷马、但丁和莎士比亚伟大生平事略的，真实与猜测并存的朦胧现象使我们也觉得陀思妥耶夫斯基的面貌超脱人间世界了。他的命运不是用文献资料形成的，而是完全用自觉的爱心形成的。

因此，人们只能在没有向导的情况下想方设法摸索进这座迷宫的核心地区，从自己生活激情的线团上解下阿里阿德娜①的，也就是精神的丝线。这是因为我们愈是深入地了解他，也就是愈是深入地感受到自己。只有当我们达到普遍人性的本质的时候，我们才是接近了他。谁对自己了解得很多，就对他也了解得很多。他简直是绝无仅有的，全部人性的最后标准。这条进入他的作品的道路穿过形形色色的激情涤罪所，穿过地狱，经过人世痛苦的一切台阶：个人的痛苦，人类的痛苦，艺术家的痛苦，还有最后的痛苦，最残酷无情的痛苦——上帝的折磨。这条道路是黑暗的，为了不误入歧途，必须从内心里燃烧起激情和追求真理的意志。在我们遍游他的堂奥之前，必须首先遍游我们自己的堂奥。他不派出信使，只有阅历通向陀思妥耶夫

①阿里阿德娜是希腊神话中克里特岛的国王米诺斯的女儿，曾以线团帮助忒修斯走出迷宫。

斯基。他没有见证人，也没有别的见证，只有艺术家在肉体上和精神上神秘的三一律：他的面孔，他的命运和他的作品。

面　貌

他的面貌首先是像一个农民的面貌：深陷的面颊呈泥土色，简直肮脏，而且还布满皱纹——那是多年的苦难犁成的沟。皮肤龟裂了许多裂口，干渴、枯焦，绷得紧紧的。二十年长期卧病，吸血鬼从这皮肤里吸走了鲜血和光泽。右脸和左脸都很僵硬，犹如两块大石头。斯拉夫人的颧骨很突出，口形严肃，脆裂的下巴颏上长满一片茂密的胡须丛林。土地，岩石和森林，这是一种悲剧成分的风光。这就是陀思妥耶夫斯基面容的深度。在这副农民的面貌，甚至是乞丐的面孔上，一切都是低沉的和尘世的，而且没有美。这个面孔单调苍白，暗无光泽，真是散落在岩石上的一块俄罗斯草原。甚至那双深陷的眼睛也不能从眼缝中照亮这片松脆的黏土。因为这双眼睛坦诚的火焰明亮，耀眼，但不向外伸。所以，他那锐利的目光好像往体内看到了燃烧的血液消耗殆尽。他如果闭上眼睛，死亡就会立刻降临到这张脸上，往常把风化的面部特征聚集在一起的高度神经紧张也会沉入昏睡的无生命状态。

陀思妥耶夫斯基的面貌如同他的作品一样，在感情的顺序中首先唤醒的是恐惧，接着是犹豫不决的畏缩，然后是充满激情，不断增强的陶醉和惊叹。在忧郁庄严和气质的悲哀中他脸上的泥土坑，即肌肉的低洼处才略微明朗一些。他那隆起的圆额头像个半球形的房顶。它放射白光，呈现拱形，突出在这张狭长形农民面貌的上方。这座精神大教堂光亮闪闪，钟声不断，

从阴影和昏暗中挺拔而出：在松软的肌肉黏土之上是坚硬的大理石，还有蓬乱的头发丛林。光线是自下而上照到这张脸上的。如果对他的肖像细加端详，那么，就总只会感觉到这个宽阔、巨大、帝王气派的额头，它总是越来越闪光发亮，显得越来越加扩展了，这幅老态龙钟的面孔在疾病中更加愁眉苦脸和枯萎衰老。它高高地，不可动摇地位于多病身躯的上方，像是天空，也像是精神的灵光照临着人世间的悲哀。这个常胜思想的神圣外壳在临终床上的那张照片上比在其他照片上都更有光彩，因为松弛的眼皮下落盖住了失神的眼睛。没有血色的双手，非常苍白，但却若有所求地紧紧握住一个十字架（就是当初一个农妇送给他这个囚犯的那个可怜的小小木质耶稣受难像）。现在他的额头照射着他失去灵魂的面容，就像早晨的太阳照射着下方的夜间大地，也像他所有的作品那样，以自己的光辉宣告同一个消息：精神和信仰把他从沉闷的，低下的和物质的生活中解救出来了。陀思妥耶夫斯基最后的伟大永远在其最后的深度里：他的面貌从他的死亡中所表现的最为坚强。

他的人生悲剧

你们不要考虑花多大血的代价。

但　丁

陀思妥耶夫斯基的作品给人的第一个印象总是恐惧，第二个印象才是伟大。正如他的面貌显出农民气，而且平平常常那样，乍看起来，他的命运最初也显得很残酷和很平庸。开始人们觉得他的命运只是一种毫无意义的折磨，因为对于这样一个

虚弱多病的身体竟然动用所有的刑具折磨了六十年。艰苦的锉刀磨掉了他的青年时代和他的老年时代的香甜，身上疼痛的锯在他的肢体内锯得嚓嚓作响，贫穷的螺钉无情地钻进了他的生命的神经系统，火辣辣的疼的神经线在颤抖，四肢不停地抽搐，欢乐的细刺无休无止地引诱他的激情。没有免掉过一种痛苦，也没有遗忘过一种折磨。这样的命运看来首先是一种毫无意义的残酷，是一种盲目疯狂的敌对。通过回顾就可以理解：他的命运就是被这样严酷无情锻造成铁锤的，因为命运要把他雕凿成永恒的东西；还有命运是强有力的，为的是适应一个强有力者的需要。命运不会悠闲地给没有节制的人分配任何东西。与十九世纪所有其他作家漫步方石铺就的宽阔人行道相比，陀思妥耶夫斯基的生平没有一处相似。在他的生涯中人们总是感觉到，幽暗的命运之神的嗜好就是要在最强者身上显示出它的强大。陀思妥耶夫斯基的命运是《旧约》式的，是英雄式的，而丝毫不是现代式的，不是市民式的。他像雅各① 一样，不得不永远与天使搏斗，永远反抗上帝，又不得不像约伯② 一样，永远俯身屈从。命运不让他变得自信，也不让他变得懒惰。他总是不得不感觉到那个因为他敬爱上帝而对他进行惩罚的上帝。他不能在幸福中休息一分钟。因此，他的路得走到无限远的地方。有时候他的命运魔鬼好像停止发怒了，要允许他像别人一样走普通的生活道路。但是有只强有力的手总是不断伸出来，把他推进荆棘燃烧的丛林。如果说，命运也曾把他抛向高空，那也只

①雅各是《旧约》中人物，是亚伯拉罕的次孙，为犹太十二支派的始祖。

②约伯是《旧约》中一位坚忍不拔的人。他的故事见《约伯记》。

是为了要把他摔进更深的深渊，为了教给他认识兴奋和绝望的幅度。命运把他提升到希望的顶峰，其他人到这里柔弱得就熔化进了淫欲欢乐之中；命运又把他投进不幸的深渊，其他人到这里都会在痛苦中摔得个粉身碎骨。命运总是在最为安全的时刻对他进行猛击，就像对约伯那样，而且还夺去他的妻子和孩子，把疾病加在他的身上，用轻蔑伤害他，使他不停地与上帝争论，并且让他通过不断的反抗和不断的希望赢得更多的赞赏。温和人的时代保留下这么一个人仿佛是要表明，我们世界里的欢乐和痛苦还有多么巨大的数量。而他陀思妥耶夫斯基好像迟钝得感觉不到压在头上的这个强大的意志。他从来不进行自卫，反抗命运；从来不举起拳头。他那受伤的身体在痉挛抽搐中也奋力挣扎。他的书信有时候爆发出一声激动的呼喊，好像是大口咳血一样。然而精神，就是信仰，又把反抗压制下去了。陀思妥耶夫斯基身上神秘的意识觉察到了这只手的神圣性，即他的命运富有悲剧性成果的意义。他用自己痛苦的理智烈火照遍了他的时代，他的世界。

生活把他三次摆荡到高处，又三次把他拉了下来。命运很早就用荣誉的甜食引诱过他。他的第一本书给他带来了名气，但是无情的魔掌猛然抓住了他，把他又抛掷回无名之辈的中间：关进监狱，罚作苦役，流放西伯利亚。他又浮升起来，而且更加有力，更加勇敢。他的《死屋手记》使得全俄国心醉神迷。沙皇本人也曾为此书洒过眼泪，俄国青年对他都表现出极大热情。他创办了一本杂志，他向全体人民发表见解。于是他的第一批长篇小说便产生了。气候骤变，他的物质生计崩溃了。债务和忧伤迫使他出国而去。疾病不断吞食他的肌肉，他成了一个流浪者，他跑遍了整个欧洲。他的民族把他忘记了。但是经过多

年的工作和贫困之后，他第三次从默默无闻和穷苦的污泥浊水中浮现了出来:纪念普希金的讲话就证明他是首屈一指的作家，是自己国家的预言家。现在他的荣誉不可磨灭了。但是就在这个时候，铁拳又把他打倒了。全国人民激动悲怆，昏倒在一口棺材之前。命运不再需要他了。残酷明智的意志达到了目的，从他的生存中取得了最高级的精神成果。现在命运毫不在意地把他身体的空壳抛掉了。

经历过这种有深远意义的残酷迫害，陀思妥耶夫斯基的生平就变成了艺术品，他的传记也就变成了悲剧。他的艺术作品具有令人惊叹的象征性,都采用了他自己命运的典型表现形式。他的生命的开始便是个象征：费多尔·米哈依洛维奇·陀思妥耶夫斯基出生在贫民院里。从这个最初的时刻起就确定了他生存的位置是在偏僻之处，是在被蔑视者中间，近乎是生活的沉积物，但还是在人的命运中，与不幸、痛苦和死亡为邻。直到生命的最后一天（他死在工人区里，死在五层楼上一个角落的住所里）他也没有挣脱这条腰带。在他生命的整整五十六年的艰辛岁月里，始终与不幸、贫穷、疾病和贫民大院里的物质匮乏形影不离。他的父亲像席勒的父亲一样，是个军医，还是贵族出身，他的母亲具有农民血统。俄罗斯民族性的这两个来源汇聚在他的生命里，很有促进作用。严格的宗教教育很早就转移了他对极度兴奋的官能感觉。他生命的最初几年是在莫斯科贫民大院里他和弟弟共有的一间棚屋中度过的。这就是他最初的年月，人们不敢说，这就是他的童年，因为童年的概念不知在什么时候已经从他的生命中消失了。他从来没有谈起过自己的童年。陀思妥耶夫斯基的沉默向来就是对于陌生同情的羞怯和自尊的惶惑不安。在他的传记里有这么一段模糊的空白，否

则作家们就会微笑着写出许多色彩缤纷的景象，温情的回忆和甜美的惋惜。然而，如果对他所创造的儿童人物热情的眼睛进行深刻的观察，那么，就可以认为确实了解他了。他一定像科尔亚那样早熟，充满幻想甚至幻觉，充满要做大事的，闪耀光亮但不稳定的热情，还充满孩子气的强烈偏激，要超越自我，"为全人类受难"。他也必定像涅托莎·纳斯万诺娃那样，畅饮过爱情之酒,同时又喝下怕爱情会暴露出来的歇斯底里的恐惧。他也必定像那个醉鬼上尉的儿子伊柳奇卡那样，对家庭的可怜惨状深为羞愧，对家中的物质匮乏深为悲伤，但却随时准备为保护自己最亲近的人而对抗全世界。

后来当他这个小伙子走出这个阴暗的世界的时候，他的童年时代也就熄灭了。他逃进了形形色色不满意者的永久避难所：也就是被忽视者的救济院：逃进了书里边五光十色而又危险的世界。他曾和哥哥一起没完没了地读书，熬过多少个日日夜夜。那个时候，他这个贪得无厌的人便萌发了对罪恶的兴趣。但那幻想的世界与他的距离比现实生活与他的距离更远。他为了人类满怀最强烈的热忱，然而一直到病魔缠身的时候，他都是不喜欢交际的，自我封闭的。这真是冰炭共存。他是一个隐居独处，最为危险的狂热信仰者。他的激情无目的地到处摸索。在那"地下室的年月"里，他走遍了各种放荡不羁的道路。但是他始终孤独，厌恶一切享乐，对任何幸福都有一种过失感。因此，他总是紧闭着嘴。他缺乏钱用，只是为了几个卢布，便去当了兵。在军队里他也没有找到朋友，接着便是几个阴郁沉闷的青春年头。正像他书中所有的主人公那样，他也住在一个角落里，过着穴居人的生活。他梦想，他思索。他染上了思想与感官种种隐蔽的恶习，他的野心还没有找到道路。于是他悉心

倾听自己的声音，积蓄自己的力量。他感觉到他的力量与欢乐及恐惧一起正在他内心深处发酵。他喜欢自己的力量，他也害怕自己的力量。他不敢有什么活动，为的是不破坏这种模糊不清的未来。他以这种不幸的，畸形的，孤独而又沉默的木偶身份居住了好几年。他染上了疑心病，这是一种对死亡的神秘恐怖，是一种经常为了世界，也经常为了自己的恐惧，这是自己胸中因思想混乱而对原始威力产生的恐惧。为了改善自己糟糕的经济状况，他在夜间翻译东西（他的钱都流失到相互敌对的嗜好之中了，流失到义捐救济活动和放荡不羁的行为之中，这够典型的了）。他翻译了巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》和席勒的《堂·卡罗斯》。从那些日子混沌的云雾中逐渐凝结成了他自己的表现形态。最后，他的第一部富有诗意的作品，即不长的长篇小说《穷人》，便从这种云锁雾罩，梦境一般的恐惧与极度兴奋状态里产生了。

一八四四年，二十四岁的陀思妥耶夫斯基"用炽热的激情之火，甚至是用淋淋汗水"写出了这本研究人的卓越著作。此书证明他受到极其强烈的屈辱，也就是贫穷；还证明他有非常强大的威力。此书还赞美了对不幸的爱心，也就是无限的同情。他心存疑虑地思量他已写成的书稿。他预感到这部书稿是对命运提出的一个问题。因此，他是很艰难地作出了把书稿交给诗人涅克拉索夫审阅的抉择。两天过去了，没有回信。夜间他孤独地坐在家里苦苦思索，一直工作到油灯里散发出烟雾时为止。一天凌晨四点钟突然间门铃响得很紧。陀思妥耶夫斯基把门打开后大吃一惊：涅克拉索夫扑到他的怀里，吻他，向他欢呼祝贺。涅克拉索夫和一个朋友一起阅读了书稿，一起听了整整一夜，并且为之欢呼，为之流泪，而且不仅如此，最后他们还一

定要来拥抱陀思妥耶夫斯基。夜间唤起他走向荣誉的那阵门铃声就是陀思妥耶夫斯基的第一个人生瞬间。到了清早天亮朋友们才热情地互相道贺，交谈兴奋心情。然后涅克拉索夫又急忙跑去找俄罗斯最有威望的批评家别林斯基。“一个新的果戈里诞生了！”涅克拉索夫刚到门前就高声喊起来，同时还挥舞着书稿，就像挥舞小旗子那样。“你们中间产生一批果戈里就如同长蘑菇！”对人们的兴奋鼓舞感到恼火的怀疑者别林斯基嘟囔说。但是到第二天陀思妥耶夫斯基前来拜访的时候，他已经改变了态度。“是的，您自己很理解您所创作的东西。”他十分激动地对这个不知所措的青年人喊道。陀思妥耶夫斯基突然感觉到了恐惧——那是对突然来临的新荣誉的甜蜜敬畏。他像是在梦中一样走下了楼梯，心醉神迷地走出去站在大街的拐角处。他第一次感觉到，但是他却不敢相信，使他心惊胆战的种种黑暗和危险都是强大的东西，也许就是他童年时代胡思乱想过的“伟大的东西”，是永存不朽，是为全世界受苦受难。他心里一片混乱，在振奋和懊悔，骄傲和屈从之间来回摇摆不停。他不知道，应该听信那一种声音。他昏昏沉沉地在大街上蹒跚而行，泪水中混合着幸福和痛苦。

陀思妥耶夫斯基被发现成了作家，就是这样像情节剧一样发生的。即使在这个时候，他生活的形式也是令人不解地模仿他的作品中的生活形式。粗略的轮廓有时候已经有了恐怖小说老一套的浪漫色彩。在陀思妥耶夫斯基的生活中开始经常是情节剧，但是总是要变成为悲剧。他的一生都是很紧张的，抉择都被压缩在瞬间之中，没有过渡的时间。他的全部命运就是用十个或者二十个这种极度兴奋或者骤然栽倒的瞬间确定下来的。人们可能把这样的瞬间称之为生存癫痫病的发作，这是极

度兴奋的瞬间和虚弱无力地崩溃的瞬间。每一次精神振奋都得付出骤然栽倒的代价。这样一秒钟的赦免都要以很多小时毫无希望的苦役劳动和灰心绝望为代价。别林斯基原先给他戴在头上的那个闪光耀眼的荣誉花环同时也是一副脚镣的第一个铁环，也是陀思妥耶夫斯基终生进行沉重劳动时拖着丁当响的铅球。他的第一本书《白夜》，也是他作为自由人，纯粹为创作的愉快而创作的最后一本书。从现在起创作也向他说明了：有获得，就有偿还。从此而后他所写的每一部作品，从第一行起都以预付款的方式抵押出去了。这也就是把还没有出生的孩子卖到工厂里作苦工了。现在他永远被坚实的围墙圈进了文学的浴室里边，终生发出被隔绝的人渴求自由和深感绝望的刺耳呼叫声，只有是死亡才会给他打开了锁链。他这个新手没有料到在最初的愉快中就有了痛苦。他在迅速完成了几个中篇小说以后，便计划写一部新的长篇小说。

这时候命运警告性地抬起了手指。监视他的魔鬼现在不愿意他的生活变得轻松起来，于是他对生活便有了极为深刻的认识。这是他所敬爱的上帝对于他的考验。

门铃又像上一次夜间那样响了起来。陀思妥耶夫斯基把门打开，大吃一惊，但是这一次不是生命的声音，不是欢呼的朋友，不是荣誉的信息，而是死亡的召唤。军官和哥萨克兵冲进房间，逮捕了他这个被惊扰的人。他的书稿都被封存了。在圣保罗要塞的一间牢房里他忍饥挨饿了四个月，始终没有猜测到，强加于他身上的罪名原来是：他参加过几个情绪激昂的同学的讨论。如今那次讨论被夸大其词地称之为彼得拉舍夫斯基的阴谋活动。这就是他的全部罪行。毫无疑问，逮捕他是一场误会。然而判决犹如晴天霹雳：他被判枪决处死的极刑。

命运把他又推进了一个新的瞬间。这是一个极为狭小而又极为丰富的瞬间。这是死亡与生命伸长嘴唇进行狂吻的一个无限的瞬间。一天黎明时分，他和九名难友被提出监狱，都被换上一身收殓服，四肢被绑在柱子上，眼睛被用带子蒙上。他听到宣判他的死刑，还听到鼓声如雷。于是他的全部命运就被压缩进了那么一小会儿的等待中，无限的绝望和无限的生活贪欲都被压缩进了那么一丁点儿的时间里。这时一名宫廷侍从武官举起手来，挥动白布制止射击，并且宣读了特赦令。他的死刑改判为送往西伯利亚监狱。

现在他从最初的青年荣誉跌进了无名的深渊。一千五百根柞木柱子把他的全部视野圈定了四年之久。他在这些柱子上用刻记号和泪水一天接一天数点了四遍三百六十五天。他的同伴都是罪犯、窃贼和杀人凶手。他的工作是拖运雪花石膏，搬运砖瓦和铲雪。惟一允许他带的书是《圣经》。他的朋友是一条长癣的狗和一只翅膀瘫痪的鹰。在这个“死屋”里，在这个地狱里，在这个阴影中的阴影里，他呆了四年，没有名字，而且被人遗忘了。当从他受伤的脚上取下脚镣，把他身后已经变成一道腐朽的褐色墙的那些柱子放倒的时候，他自己已经成了又一根腐朽的褐色柱子。他的健康被破坏了，他的荣誉化成了烟云。他的生存条件被消灭了，只有他的生活乐趣依然完整，不可损伤。极度兴奋的热情火焰从他被压垮的身体熔化而成的蜡里燃烧得比过去更加明亮。他还得在西伯利亚再呆几年。这时他有了半自由，但还不能发表一行字。在那里流放时，在最痛苦的绝望和孤独中，他与第一个妻子举行了罕见的婚礼。这个妻子有病，也很有个性。她不愿意报答他的怜悯爱情。在他的这次决定中，对于好奇和敬畏都永远隐藏着一朦朦胧胧的舍己为人

的悲剧。只有从《被侮辱和被损害的》里的几处暗示中，人们可以猜测到对于这次令人难以置信的自我牺牲行为沉默的英雄主义。

他是作为一个被人遗忘了的人回到彼得堡的。他的文学资助人听任他摔倒，他的朋友也都看不见了。但是从把他摔倒的波浪里他又一次鼓足干劲，勇敢地进行起奔向光明的搏斗。他的《死屋手记》这部描写他当流放犯人那个时期的不朽之作，把俄国从对麻木不仁的共同经历的冷漠中惊醒了。整个民族惊惧地发现，在他们太平世界平坦的地层下边，在近在咫尺的地方，还存在着另外一个世界，一个充满种种痛苦折磨的涤罪所。于是谴责之火一直烧到克里米亚，沙皇也曾为此书啜泣，成千上万的人都在谈论陀思妥耶夫斯基的名字。在一年之间，他的荣誉又建立起来了，而且比过去的荣誉更加崇高，也更为持久。这个复活的人与哥哥共同创办起一个杂志，几乎全部是他本人写稿。与他这个作家合伙的还有传道士、政治家、“俄国激进派”。杂志流传极广，反应很是强烈。他又完成了一部长篇小说。幸运在狡黠地用各种闪烁的目光引诱他。陀思妥耶夫斯基的命运似乎永远有了保障。

但是凌驾于他的生命之上的神秘意志又一次发言了：那样说还为时过早。这是因为他对人世间的痛苦还是陌生的，还不熟悉流亡的折磨及为悲惨生计忧心的恐惧。西伯利亚和俄罗斯最狰狞的变形苦役犯监狱还一直是祖国。现在为了对自己民族最强有力的爱心，他应该再一次去体验流浪者对帐篷的渴望。于是他又一次退入了默默无闻的状态，而且沉入了比他成为作家及民族先行者之前更深的黑暗之中。一道电光闪耀照射下来。这是一个毁灭性的瞬间：他的杂志被禁止了。这又是一次误会，是

像上次一样的谋害。这个时候雷声阵阵，恐惧降临到了他的生活中间。他的妻子死了，此后不久，他的哥哥，同时还有他最好的朋友和助手都相继谢世。两家的债务像铅块一般沉重地落到了他的肩上。难以承受的重量压弯了他的脊椎骨。他依旧在绝望地进行自卫，日以继夜发疯似地工作。他写书，编校稿件，甚至进行印刷，为的是节省几个钱，为的是拯救荣誉和生存，但是命运比他更加强大有力。于是他像一个罪犯那样，害怕债权人相逼，便在一个夜间逃往外边的世界去了。

现在他开始了流亡欧洲历时数载的无目的漫游。这是一次与俄国，也就是与他的生命的血液之源，令人战栗的断绝关系。这次断绝关系比苦役犯监狱的那些柞木柱子使他心中更加憋气不畅快。请设想一下，这位俄国最伟大的作家，那个时代的天才，无限世界的使者，却不名分文，无家可归，没有目的地从一个国家流浪到另一个国家。他费尽气力才找到个矮小房子作为投宿之地，这种矮小房子充满了贫民的污浊气味。癫痫病这个魔鬼的利爪抓住了他的神经。债务，家中汇款，承担的义务，逼着他接连不断地干各样活儿。窘困和羞愧把他从一个城市驱赶到别一个城市。如果他的生活里闪现了一道幸福之光，那么，命运就会立刻推过来一块新的乌云。他的速记员是个年轻的姑娘，后来就成了他的第二个妻子。但是她给生的第一个孩子只活了不多几天，便被虚弱即流亡中的穷困夺去了生命。如果说西伯利亚是涤罪所，是他的苦难的前厅，那么，法国、德国、意大利无疑就是他的地狱，这种悲剧性的生存简直令人难以想象。当我在德累斯登大街上走过某个低矮肮脏的房子的时候，我总是觉得，他可能就住在这里什么地方，住在萨克森的小商贩和勤杂工人中间，住在五层楼上。他是孤独地，无限孤独地住在

这个外国的闹市区里的。在流亡的那些年月里没有一个人认识他。惟一能够理解他的人是弗里德里希·尼采，住在离他一小时路程的瑙姆堡。里夏德·瓦格纳、黑贝尔、福楼拜、戈特弗里德·凯勒等同代人都在那里。但是陀思妥耶夫斯基对他们毫无所知，他们对他也毫无所知。他蓬头垢面，衣衫褴褛，颇似一头巨大的危险动物，从他干活的茅舍里蹑手蹑脚走上大街。他总是走同一条路。在德累斯登，在日内瓦，在巴黎，都只是为了去看俄国报纸他才走进咖啡馆，走进俱乐部的。他想感觉到俄罗斯，感觉到他的祖国。他想看一眼西里尔字母①，浏览一下家乡的语言。有时候他也坐在美术馆里，但不是出于对艺术的喜爱（他始终是个拜占庭式的野蛮人，一个圣像破坏者），而只是为了取暖。他对于自己周围的人全然不知。他之所以憎恶他们，只是因为他们不是俄国人。他在德国憎恶德国人，在法国憎恶法国人。他的心倾听着俄国，只是他的身体冷漠地呆在这异国他乡的世界里饱尝艰苦。没有一个德国作家、法国作家或者意大利作家表明与他有过交谈，或者有过会晤。他们只是在银行里认识了他，他脸色苍白，天天到银行的问事处窗口前，以激动得发抖的声音询问俄国给他的汇款单是否终于来到了。那一百卢布是他在身份低微的人和陌生人面前下跪乞求得来的。对于他这个可怜的傻瓜和他那永久性的等待，银行的职员们都哈哈大笑。他也是当铺里的常客，他把所有的一切都送去典当了。有一次为了弄点钱给彼得堡发一封电报，他甚至当掉了他最后的一条裤子。那封电报是他多次撕心裂肺的呼喊中的一次，

①西里尔字母即古斯拉夫语字母，为斯拉夫人传教士西里尔创立，西里尔为九世纪中叶人。

这样的呼喊声也不断刺耳地反复出现在他的书信里。如果读到这位坚强人物那些谄媚奉承，狗一般屈从的书信，人们的心都会抽搐战栗的。在这些书信里，为了乞求十个卢布，他曾五次恳求救助人。这令人异常惊骇的信都是为了一点可怜的钱而呼号、呜咽和哭泣的，他在通宵工作和写书，他的妻子在痛苦地呻吟。这个时候癫痫病张开利爪，从喉咙里出来紧紧卡住了他的生命。这个时候，房东太太带着警察来逼收房租。这个时候，接生婆也为报酬而来争吵不休。——于是他写出了《拉斯柯尼科夫》《白痴》《群魔》《赌徒》。这都是十九世纪的宏伟巨著，都是我们整个心灵世界里最普通的人物形象。对于他来说，工作是拯救，也是痛苦。工作的时候他就是生活在俄国，生活在故乡。在欧洲，在苦役犯监狱里，他一安静下来便深受思念之苦。因此，他愈来愈深地投身到他的作品中。作品是使他的心醉神迷的仙丹灵药，是使他饱受痛苦的神经达到最高快乐的赌局。在这期间，他就像当年数点监狱的柞木柱子那样贪婪地数点起了日子：但愿能够作为乞丐还乡，只要能还乡就行！俄国，俄国，俄国，这是他在窘困中永恒的呼喊。然而他还不能回国。为了作品，他还必须是个无名氏，还必须是这些外国街道的殉难者，还必须是不呼唤，不控诉，而且孤独的受苦者。在进入永恒荣誉的光辉中之前，他还不得不居住在生活的爬虫中间。他的身体已被贫困挖空了。疾病的重棒愈来愈频繁地猛击他的脑部，使得他整天昏昏迷迷地躺着。他还有些朦胧的知觉，有一点力气就蹒跚而行，重新走到写字台前。陀思妥耶夫斯基才到半百之年，然而他已经经受了上千年的折磨。

最后，到了最紧迫的时刻，他的命运终于说话了：这样就够了。上帝又把脸转向约伯说：陀思妥耶夫斯基可以在五十二

岁时返回俄国。他的书为他作了宣传。屠格涅夫和托尔斯泰都被阴影笼罩住了，俄国现在对他更加重视了。《一个作家的日记》使他成了他的民族的英雄。他以最后的精力和最高的艺术完成他对民族前途的遗嘱，那就是《卡拉马卓夫兄弟》。现在命运最后揭开了他的思想的面纱，并且赠送给他这位受过考验的人以一秒钟最高的幸福。这一秒钟会告诉他，他的生命种子已经长成了无穷无尽的禾苗。最后，在陀思妥耶夫斯基的这个瞬间里，他的胜利就像当年他的痛苦那样蜂拥而来。他的上帝给他发出一道闪电。这一次不是把他击倒的闪电，而是像对他的先知们那样，这是用烈焰腾腾的车子把他送进永恒的闪电。俄国所有重要作家都收到了在纪念普希金一百岁诞辰大会上讲话的通知。居于首位的是屠格涅夫这个西方人，这个一生僭占陀思妥耶夫斯基的荣誉的作家。他在不大热烈但是友好的赞同声中发表了讲话。第二天是陀思妥耶夫斯基发言，在着魔的醉态下他的讲话像一道闪电。他轻度嘶哑的嗓音爆发出了极度兴奋的火焰，就像突然来了大雷雨。他宣布了俄国全面和解的神圣使命。听众像割过的草一样都跪倒在他的膝前。大厅在爆发的欢呼声中震颤起来。妇女们争相前来吻他的手，有个大学生昏倒在他的面前。所有其他准备讲话的人都放弃了发言。这种热情直升入无限。荣誉之光在戴荆冠的头顶上①灿烂辉煌地燃亮了。

他的命运还要做到的事情是：在热情如火的一分钟里表现他完成了使命，也就是他的作品的胜利。然后，命运在把纯洁的果实拯救出来以后，就把他那枯干的身体外壳抛弃了。陀思妥耶夫斯基于一八八一年二月十日逝世。一阵寒战传遍了俄国，

①据传耶稣在被钉上十字架之前曾戴荆冠。

那是个无言的悲痛时刻。但是随后代表们不约而同地从各地，甚至从最偏僻的小城镇出发同时涌来，表示对陀思妥耶夫斯基最后的敬意。现在在各地，万把人的小镇里也兴起了群众对他的热情喜爱，——太迟了！太迟了！——都想去看看一生被他们忘却了的死者。黑压压的人都往停放他的灵柩的施米德大街跑来。面色阴郁的人们都以敬畏的心情无言地涌上那座工人楼房的楼梯，挤满狭小的房间，有的人身子紧贴棺材站着。几个小时以后，鲜花都消失了。原来他是躺在鲜花下边的，数以千计的人走时都带走一朵鲜花，而没拿什么贵重遗物。小房间里的空气非常污浊，令人窒息，以至蜡烛也因无法充分燃烧而熄灭。群众还在潮水般不断地涌来，一波接一波涌向死者。由于人群拥挤过紧，棺材摇动了，几乎要跌到地上。随即有上百双手扶住了棺材，搀扶着寡妇和受到惊吓的孩子。警察局长想要禁止这次公众的葬礼，因为大学生们计划把囚犯戴的锁链挂在陀思妥耶夫斯基的棺材后边。不过警察局长终于没敢对抗群众的激情，否则群众会被迫携带武器前来参加送葬。陀思妥耶夫斯基神圣的梦想在送葬的时候有个把小时突然变成了一次事件：统一的俄国。正如在他的作品中，通过博爱的感情，俄国的一切阶级和等级都变成了统一的群众那样，现在跟在他的棺材后边的数万送葬人都通过自己的痛苦变成了统一的群众。年轻的亲王，奢华的教区牧师，工人，大学生，军官，仆役和乞丐，他们都在迎风飘扬和旗帜森林里异口同声地为高尚的死者悲叹不已。为陀思妥耶夫斯基举行祈祷的教堂变成了一座特别的鲜花丛林。各党各派的人都在敞开的墓坑前边结成了一个爱戴和钦敬的誓约。就这样，他把自己的最后一个小时作为一个和解的瞬间赠送给了他的国家，并用神奇的力量又一次把当代形成疯

狂对立的派别团结了起来。送葬以后，突然爆炸了一个可怕的地雷。这是一次革命，就好像是为死者放的庄严礼炮。三个星期以后沙皇遭到谋杀，这时革命的雷声滚滚，惩罚的闪电震撼着全国。正如贝多芬去世的时候那样，陀思妥耶夫斯基也是在元素的神圣激荡中，在疾风暴雨中逝世。

他的命运的意义

我当上了师傅，
就承受了喜悦和悲苦，
去忍受我的喜悦，
就成了我的幸福。
戈特弗里德·凯勒

在陀思妥耶夫斯基和他的命运之间进行着的是一场无休无止的斗争，一种充满深情的敌对。命运使一切矛盾都尖锐化起来，他感到痛苦。命运使一切对比都分离开了，他更是痛苦得心裂欲碎。生活使他痛苦，因为生活喜爱他。他喜爱生活，因为生活非常有力地掌握着他。他这个非常博学的人是在苦难中认识到了感情最强烈的可能性。他像雅各一样，在一生漫漫的长夜里与命运进行搏斗，直到死亡的红日东升的时候为止。而且不对命运进行赞美，他就摆脱不开痉挛。因此，陀思妥耶夫斯基这个“上帝的奴隶”理解痉挛这种信息的重要性，并且在这种信息中找到了最高的幸福——永远当无限权力的被征服者。他以激动的嘴唇亲吻着他的十字架说：“对于人来说，除了向无限顶礼膜拜没有更不可少的感情了。”在命运的重压下，他

弯下膝盖，虔诚地举手发誓，证明生活的神圣伟大。

陀思妥耶夫斯基以这种奴隶命运的身份通过屈从和悟解而成了一切苦难的伟大征服者，成了自《圣经》时代以来最有影响的宗师和重新评价者。他的身体摔跌得愈深，他的思想便跳跃得愈高。他作为一个人，受到的苦难愈多，他就愈加愉快地认识到人世苦难的意义和必然性。Amor fati 即奉献给命运的爱——尼采把这种爱赞美为最有益的生活法则——使得他在任何敌意中都感觉到充实，感觉到一切苦难都是幸福。对于选民就如同对巴兰① 那样，一切诅咒都会变成祝福，一切贬低都会变成提高。他在西伯利亚脚上戴着脚镣的时候曾给无辜判他死刑的沙皇写了一首赞美诗。他一再以我们无法理解的屈从态度亲吻对他进行惩罚的土地。正像拉撒路② 面色还苍白时从棺材里复活那样，陀思妥耶夫斯基随时准备为生活之美提出证据。他从自己的慢性死亡中，从自己的痉挛中，从癫痫疾病的颤抖中振作起来，嘴上还吐着白沫就赞美起了对他进行这种考验的上帝。在他敞开的灵魂里，一切苦难都产生对苦难新的爱，都产生对新殉难者头冠不满足的，热切的，鞭笞派教徒式的渴望。如果命运对他进行残酷打击，那么，他就呻吟，而且在还血流如注的时候，就已经渴望新的打击了。他把击中他的每一道闪电，都接受了下来，还把本来是要烧死他的东西转变成心灵之火和创造力的极度兴奋。

与体验这种恶魔般的转变能力相比，他外表的命运就完全

①巴兰是《旧约》中人物，是美索不达米亚的预言家。

②拉撒路是《新约·路加福音》中人物。据说耶稣使他从坟墓中复活了。

失去了其统治地位。看来是惩罚和考验这类事，对于他这位智者来说，就成了向人恳求的帮助，而且才能使这位作家振作了起来。把一个弱者消磨掉的事情，只能增强他这个极度兴奋者的精力。那个喜欢玩弄象征的世纪提供了一种经历两种效果的标本。类似的闪电击到了我们世界里的另一位作家奥斯卡·王尔德。他们两位，一个是有声望的作家，一个是有地位的贵族，都在一日之间从市民阶级范围里跌落进了监狱里。但是在这场考验中作家王尔德就像是在研钵里那样被研捣粉碎，而作家陀思妥耶夫斯基经过这场考验才造就成形，就像是炽热坩锅里的矿砂一样。这是因为还有社会感受的王尔德具有社会人的外部本能，他觉得市民阶级的烙印是对他的玷辱。他感到最可怕的贬低就是在雷汀监狱里的那次洗澡，他悉心保养的贵族身体在那里不得不跳进已经被十个囚犯弄脏了的水里。那是个完全享有特权的阶级，具有绅士们的教养。他们怕之又怕的就是身体与普通人混杂在一起。陀思妥耶夫斯基是个超越一切等级的新人。他的内心为命运感到陶醉，因而热情地走向普通人。同样肮脏的洗澡水，对于他就变成了消除傲慢的涤罪所。在一个卑下的鞑靼人恭顺帮助下他极为兴奋地体会到了基督教洗足式的奥秘。在王尔德身上爵士身份比人的身份活得长久，到囚犯那里他感到痛苦，他所害怕的是囚犯们会把他视为同类人。陀思妥耶夫斯基却只有在窃贼和杀人犯还拒绝与他结交相聚的时候才感到痛苦。这是因为他觉得，一切距离，一切不友善态度，都是污点，都是自己人性的缺陷。正如煤炭和钻石是同样的元素那样，这种双重性的命运对这两位作家是各不相同的。王尔德从监狱里出来就结束了，而陀思妥耶夫斯基从监狱里出来才是开始。同样的烈火把王尔德炼成了毫无价值的废渣，把陀思妥

耶夫斯基则炼成了光亮闪闪的坚强性格。王尔德受到像奴隶一样的惩罚，是因为他抗拒自己的命运。陀思妥耶夫斯基则是通过热爱自己的命运进而战胜了自己的命运。

陀思妥耶夫斯基就是灾祸的一个转变者，侮辱的一个重新评价者，以致只有最艰苦的命运才适合他。他从自己生存的外部危险中获得了最高的内心安全。他的痛苦变成了他的收益，他的恶行变成了他的坚强。他的阻碍变成了他的动力。西伯利亚，苦役犯监狱，癫痫病，贫穷，赌博成性，纵欲放荡等等，所有这些他生存的危机在他的艺术中都通过一种恶魔般的重新评价力量变为有益。正如人们要从矿山最黑暗的深处取得最宝贵的金属那样，艺术家永远也只能从自己本性最危险的深渊里取得光彩夺目的真理——最后的悟解。陀思妥耶夫斯基的一生从艺术上看是一个悲剧，从道德上看却是无与伦比的成就。这是因为他的一生是人对自己命运的胜利，是通过内心的魔力对外部生存的重新评价。

首先，他的精神生命力对久病虚弱身体的胜利是没有先例的。我们不可忘记，陀思妥耶夫斯基是一个病人。他的不朽的作品是从断裂的虚弱肢体那里，是从火红发亮的颤抖神经那里赢取的。最致命的痛苦，形影不离的，可怕的死亡象征癫痫病已经渗透了他的全身。陀思妥耶夫斯基患有癫痫，在他进行创作的整整三十年一直缠身。这个“使人窒息的魔鬼”的手在工作中，在大街上，在谈话中，甚至在睡觉时，都会突然掐住他的咽喉，把他猛烈地摔倒在地上，弄得他口吐白沫，也许还使他饱受惊吓的身体鲜血淋淋地走来走去。在他还是个神经过敏的孩子的时候，就在奇异的幻想中，在可怕的心理紧张状态中感觉到了危险的闪电。但是“这种神圣的病”到了监狱里才锻造

成了闪电。在监狱里这种病把神经压迫得异乎寻常的紧张。陀思妥耶夫斯基身上的苦难忠实地跟随他到最后一个小时，就像某种不幸那样，就像贫穷和匮乏那样。但是令人感到奇怪的是，这个饱受折磨的人从来没有说过一句反对考验的话。他从来没有抱怨过自己的疾病，像贝多芬抱怨他的耳聋那样，像拜伦抱怨他的瘸腿那样，或者像卢梭抱怨他的膀胱疾病那样。至今还没有证据说明，他曾经认真地求医治病。人们可以宽慰的是不妨认为，他是怀着无限的 amor fati（奉献给命运的爱心）来爱他的疾病，把疾病当作命运来爱，就如同他对待罪恶和危险那样。作家追寻踪迹的癖好抑制了他的痛苦：陀思妥耶夫斯基在细心研究自己的苦难的时候就成了自己苦难的主人。他把自己生命最外表的危险即癫痫病变成了他的艺术的最高秘密。他从那种在眩晕预感的瞬间里奇妙地聚集而成的自我极度兴奋状态中吸取到一种闻所未闻和深奥莫测的美。这里在极度阴森可怕的缩写里死亡在生活中间在体验，在每次死前这样的一秒钟里，可以经历生存最坚强有力和最令人心醉神迷的本质——“自我感觉”的病态的精神紧张。命运一再把他内容最丰富的那个生命瞬间即谢苗诺夫斯基广场① 上那几分钟活生生地给他送回来；就像是一种神秘的象征，仿佛要他在感情上永远不忘一切与虚无之间令人恐惧的对比。在这里也总是黑暗约束眼光，在这里感情也是从身体内倾泻而出，就像水从装得太满而又端得不平的碗里流出来一样。流出的感情随即振动展开的翅膀飞升

①1849 年 12 月 22 日沙皇政府在莫斯科谢苗诺夫斯基广场宣布处死 21 名犯人，陀思妥耶夫斯基即在其中，但在处死三名后改判其余犯人为苦役刑，送往西伯利亚。

起来，也随即觉察到了照在无体翅膀上的非尘世的光亮。那是另外一个世界的光线和恩惠。大地已经下沉，天体已经发出音响。——这时候苏醒的惊雷把他又毁灭性地投入到平庸的生活中。每当陀思妥耶夫斯基描述这样的一分钟的时候，他那前所未有的敏锐眼光进行观察时所鼓舞起来的梦境幸福感，在回忆中就变成了他充满激情的声音，而那恐惧的瞬间就变成了赞美歌。他很兴奋地劝诫说："你们健康的人呀，你们想象不到，是什么样的狂喜感情在发病前的一秒钟里充满了癫痫病人的全身。穆罕默德在《古兰经》里说，在他的罐子翻倒，水流了出来那么个短暂时间里，他到天堂去过。所有聪明的傻瓜脑袋都断言，他是个说谎的人，是个骗子。然而这是不对的，他没有撒谎。当癫痫病发作的时候，当他像我本人一样害的这样病发作的时候，他肯定是在天堂里。我不知道，这种幸福的一秒钟能否延续几个小时。但是请你们相信，我不愿意用它换取生活的一切喜悦。"

在这种感情强烈的一秒钟里，陀思妥耶夫斯基的目光超越了世界上个别的事物，而是以烈火一般的总体感情拥抱无限。但是他秘而不宣的是他为每次痉挛地接近上帝而承受的残酷惩罚。在水晶似的几秒钟里，可怕的崩溃格格作响，一切都成了飞迸的碎片。于是他这个伊卡洛斯① 便带着伤残的四肢和麻木的感官又跑回到人世间的黑夜中来。被无穷的光线照得耀眼的感情在身体的监狱里艰难但还恰当地摸索着走动。感觉就像刚才还振动愉快的翅膀围绕上帝面容飞舞的昆虫那样，在生存的

①伊卡洛斯，传为希腊神话中建造过克里岛上迷宫的名建筑师代达洛斯之子，身长蜡翼，能飞，后因飞近太阳，蜡翅融化，坠落海中而死。

土地上盲目地爬行。陀思妥耶夫斯基每次发病以后都成了几乎是痴呆的昏昏沉沉状态。对于这种状态的恐惧，他在梅什金公爵这个人物身上以自我鞭笞教派的明确性作过生动形象的描写。他躺在床上，四肢受伤，常常是撞伤的。舌头不听从声音，手不听从笔杆，他情绪沉闷而镇静地抗拒一切人际往来。大脑以和谐缩小的方式包含着千百件具体事物。现在大脑的光亮破碎了，他再不能回忆新近的事情了。有一次他在抄写《群魔》的时候，病发作了。他很恐怖地感觉到，自己对重要情节都茫然不知了，甚至连主人公的名字他也忘记了。于是他就艰难地再次塑造人物，用强制性的意志把沉睡的幻想重新鼓动得充满热情，一直到又一次发病把他摔倒在地时为止。就这样他在脊背上对癫痫病的恐惧之中，在嘴唇对死亡的痛苦回味之中，在生计艰难和物品匮乏的逼迫之中，写出了他最后和最有力度的长篇小说。他的创作还强有力地上升到了死亡与幻想之间的未定状态，并且像梦游者那样准确无误。从永久的死亡中产生出永久复活者那种贪婪地紧抱生活的恶魔般的力量，为的是用强力和激情压榨出他的最高成就。

陀思妥耶夫斯基的天才要归功于这种疾病，归功于这种恶魔的灾难，这就如同托尔斯泰要归功于他的健康一样。这种病使得陀思妥耶夫斯基能升入正常人达不到的感情集中状态，还赋予他神奇的眼力，使他看到感情的阴间，看到心灵的中间王国。就像长期飘泊的流浪者奥德修斯从地狱带回来信息那样，陀思妥耶夫斯基这位惟一清醒的归来者也从阴影与火焰的国度里带来了最认真的描述。他用鲜血和嘴唇上令人恐惧的战栗证明了在死与生之间存在着许多人们意想不到的状态。多亏他的疾病，他才成功地取得了艺术上的最高成就。对于这种成就，司

汤达所作的表述是："新颖感觉的虚构。"这是在我们每人身上都处于萌芽状态，但由于血液温度很凉而未能达到成熟的感觉。陀思妥耶夫斯基对这种感觉作了十分详尽的描述。病人的灵敏听觉使得他在沉入神智昏迷之前能窃听到内心最后的话。在几秒钟预感内神奇敏锐的视力又在他身上形成了第二视觉的视觉天赋，也就是内在联系的魔力。啊，多么奇妙的转变！多么富有成果的心脏危机！艺术家陀思妥耶夫斯基强迫自己占有了一切危险，于是人便从新的范围里获得了新的重要意义。因为对于他来说，幸福和痛苦都意味着感情的终点，都意味着一种不平衡增长的强力。他不用平均寿命的普通价值来衡量，而是用自己精神错乱的沸腾度数来衡量。对于别人，最高的幸福是享受一片风景，有一个妻子，感情和谐，总之是要通过人世间允许的占有状态。在陀思妥耶夫斯基笔下最高的幸福则是在无法忍受的状态中，在死亡的状态中的感觉的沸腾点。他的幸福是抽搐，是口吐泡沫的痉挛。他的痛苦是破碎，是衰竭，是崩溃，但总是闪电般压缩成的本质状态。这种状态在人世间是不能延续的。谁在生活中经常经历死亡，那么，他就会比正常人认识到更加有威力的恐惧。谁感觉到过没有形体的飘浮，那么，他就会有比永不离开大地坚硬的身躯更高级的乐趣。他的幸福概念意味着陶醉，他的痛苦概念意味着毁灭。因此，他的人物的幸福与增强喜悦毫无关系。这种幸福是像火一样的发光，燃烧，是强抑泪水的颤抖，是危险引起的抑郁不安，是一种无法忍受，十分短暂，与其说是享受不如说是受难的状态。另一方面他的痛苦又是对沉闷窒息的忧烦，也就是对负担和恐惧所引起的平庸状态的一种克服，是一种冰冷的，几乎是微笑的明亮，是一种对苦难极端的，不知眼泪为何物的渴求，是一种干巴巴的咯

咯笑声，是一种近乎喜悦的，魔鬼般的狞笑。在他之前，感情的对立从未被揭示到如此程度，世界也从未如此痛苦地紧张过，好像是处于极度兴奋这个新的极和他置于各种惯常的幸福与痛苦标准相反地位的毁灭之间。

要从命运烙在他身上的这种极性中，而且也只有从这种极性出发，才能够理解陀思妥耶夫斯基。他是分裂生活的牺牲者——作为自己命运的热情肯定者——，因此也是命运反差的狂热的信仰者。他那艺术家气质的热烈感情完全来自这种对立的持续磨擦。他这个无节制的人不是否定这种对立，而是把他身上天生分裂成的两半拉得彼此相距愈来愈远：一个上天堂，一个下地狱。艺术家陀思妥耶夫斯基是最完善的矛盾产物，是艺术中，也许还是人类中最伟大的二元论者。他的恶习之一是他生存的原始意志象征性地具有了可以看得见的表现形态：这就是他对赌博的病态爱好。他还是个孩子的时候，就是个狂热的牌迷。但是，他是到了欧洲以后才了解了自己神经的魔鬼之镜：红与黑——轮盘赌这种在他原始的二元论中非常残酷危险的赌博。巴登-巴登的绿色赌案，蒙特卡洛的赌台都是他在欧洲最心醉神迷的东西。赌案、赌台对他的神经的催眠作用比西斯廷圣母像、米开朗基罗的雕塑、南国的风光以及全世界的艺术和文化都更为有效。原因是这里有焦急心情，就是把是黑还是红，是双数还是单数，是幸运还是毁灭，是赢还是输的抉择压缩进赌盘转动那一秒钟里的焦急心情。这种焦急心情是要把精神集中成突变矛盾那种充满痛苦和喜悦的闪电形式，这完全符合他的性格。温和的过渡，平衡，微弱的增强，都是他那激动不安的急躁性格所不能忍受的。他不喜欢德语所说的“生产香肠的方式”——谨慎、节省和计算的方式挣钱。或然性，也就是舍身

夺取全部，对他很有吸引力。正如命运玩弄他那样，现在他也要玩弄命运：他刺激导致艺术上焦急心情的或然性。在他以为万无一失的时候，他就总是用颤抖的手把他的整个生存押到了赌台上。陀思妥耶夫斯基不是出于贪财欲望的赌徒，而是出于前所未闻的，“不高尚的”，卡拉马卓夫式的，要获得一切东西最坚实核心的生命渴望，出于对欺诈行为的病态向往，出于一种“高塔感受”——在深渊上鞠躬的兴致。陀思妥耶夫斯基在赌博中向命运挑战。他用作赌注的东西不是金钱，至少不总是他最后的一点钱，而是押上了他的全部生存。他为自已所赢得的是最坏的神经陶醉，死亡的恐怖，极度的畏惧，恶魔般有世界情感。甚至在黄金的毒药中，陀思妥耶夫斯基也只饮下对神圣事物的新的渴望。

不言而喻，他把这种激情如同别的激情一样，推而广之，越出一切范围，直到最极端的情况，直到成为罪恶。停顿、谨慎、犹豫不决，这都不符合他的巨人气质：“无论在什么地方，无论在什么事情上，我毕生都是跨越限度的。”而这种跨越限度正是他艺术上的伟大之处，就像他在人生方面的危险一样。他没有在市民道德的篱笆墙前止步。谁也说不清楚，他一生里跨越法律限度走了多远，他的主人公的犯罪本能有多少在他的身上变成了行动。个别事例已经得到证实，然而可能那只是很小一部分。他还是个孩子的时候就在玩纸牌中进行欺骗。正如他的《罪与罚》里可悲的傻瓜马尔美拉多夫因为贪饮烧酒而偷妻子的袜子那样，陀思妥耶夫斯基也曾为了到轮盘赌场中进行赌博而从柜子里偷妻子的钱和一件衣服。他的性生活放荡行为从“地下室酒店的年代”进入性欲反常颤抖着走了多远，“淫欲成性的蜘蛛”斯维德里盖洛夫、斯塔夫罗金和费多尔·卡拉马卓夫也

在他身上尽情体验了多少性欲的精神错乱，传记作家是不敢妄加讨论的。他的癖好和性欲反常肯定也植根于把邪恶与无辜进行对比的神秘欲望中。但是对这类传说进行探讨和推测（尽管十分明显）并不重要。重要的是不可误解，酒色之徒的搭档，过度兴奋的性欲人，猥亵的费多尔与救世主、圣徒及陀思妥耶夫斯基—卡拉马卓夫身上的阿廖沙是天生的兄弟姐妹关系。

可以肯定的是，在性生活方面陀思妥耶夫斯基也是跨越了市民标准的人。这话不是在歌德的温和含义上讲的。歌德曾经说过一句名言：我清楚地感觉到自己身上有一切卑劣行为和犯罪的素质。歌德一生了不起的发展只能意味着一种在自己身上根除危险萌芽蔓延的绝无仅有和异乎寻常的努力。这尊奥林匹斯神想要达到和谐，他最高的希求是破除一切对抗，血液的冷却，各种力量都安详地飘荡。他阉割了自身的性欲。为了艺术，为了高尚的品德，歌德在极为严重失血的情况下逐渐根除了一切危险的萌芽，当然他也在平庸的事情上花费了不少精力。但是陀思妥耶夫斯基如在二元论上是充满激情的一样，在他平时偶然遇到的各种事情上也是如此，他不愿上升到和谐，他觉得和谐就是僵死，他不把他的对立约束为神圣的和谐；而是使对立绷紧成为上帝和魔鬼，而他们之间就是世界。他要的是无限的生命，他觉得生命是在对比的两极之间惟一的放电现象。他身上的善与恶，危险和促进等一切萌芽都必须向上发展。一切都要在他的热带激情作用下开花和结果。他的道德不遵照典范，也不奉行标准，而只求感情强烈。对于他来说，正确地生活就是坚强地生活和完整地生活。这两者同时是善和恶，两者都具有他最坚强有力和令人心醉神迷的表现形态。因此，陀思妥耶夫斯基从来不寻求一个标准，而总是寻求充实。除他以外，托

尔斯泰也心神不宁地出现在自己的作品中，他停了下来，放弃了艺术。他终生为之苦恼的是：什么是善？什么是恶？他是真正地活着还是虚假地活着？因此，托尔斯泰的一生是说教性的，是一本教科书，是一本宣传册子。陀思妥耶夫斯基的一生则是一个艺术品，是一部悲剧，是一种命运。他不是作有目的的行动，不是作有意识的行动。他不考验自己，他只是增强自己。托尔斯泰在全体人民面前高声谴责各种深重罪孽，陀思妥耶夫斯基却沉默不语。不过他的沉默不语所讲出的罪恶比托尔斯泰所谴责的一切罪恶更多。陀思妥耶夫斯基不愿进行评判，不愿进行变革，不愿有所改善。他总是想着一件事：增强自身。对于邪恶，对于他天性中危险的东西，他不进行抵抗。相反，他把他的危险当作是动力去加以喜爱。为了进行悔过，他神化自己的罪过。为了屈从，他神化自己的傲慢。因此，对他本质中的恶魔性（它与神性相近得兄弟般一样）缄口不语，从道德上去“宽恕”他，和为了市民标准的渺小和谐去避开不标准的强烈的美，那是幼稚可笑的。

谁创造了卡拉马卓夫、《青年时代》中的大学生形象，《群魔》中的斯塔夫罗金、《拉斯柯里尼科夫》中的斯维德里盖洛夫等这些对肉体的狂热信仰者，这些具有强烈性欲的人，这些淫乱的行家里手，他在生活中也就亲自了解了淫荡生活的种种最低级形式。为了赋予这些人物形象以残酷无情的真实性，对于放荡行为在精神上的喜爱是很必要的。他以无可伦比的敏感性了解双重含义上的性爱，了解肉体亢奋状态性欲，这种性欲在泥泞中蹒跚而行，变成淫乱，直到最细微的精神堕落；这种性欲僵硬成为阴险，成为罪恶。他能在形形色色假面具的下边认出性欲，他还会以最内行的眼光微笑着看待性欲的狂暴行为。他

也熟悉最高尚形态的性欲，这时爱情变成无肉欲的，变成了同情，愉快的帮助，世界性的博爱和如倾的泪水。所有这些十分神秘的本质都存在于他的身上，不仅像在所有真正作家笔下那样存在于挥发性的化学痕迹中，也存在于最纯洁与最有力的提取物中。他笔下的放荡行为是他带着性欲的激动和感官的颤动进行描写的，其中有些很可能是他怀着喜悦所经历过的。但是，我这话并不是说（绝对不可作这样理解），陀思妥耶夫斯基是个纵欲者，是个以肉欲取乐的人，是个沉迷于享乐的人。他只是寻求喜悦，就像他寻求痛苦一样。他是本能的农奴，是专横精神与肉体的好奇心的奴隶。这种好奇心用鞭子把他驱赶进危险事件中，赶进偏僻斜道的荆棘丛中。他的乐趣也不是平庸的享受，而是用全部感官的生命力进行的赌博和赌注，是一而再，再而三地感受癫痫病的暴风雨式的、神秘的性欲冲动的愿望，是在发病预兆的危险喜悦那么紧张的几秒钟里集中感情，然后昏昏沉沉地在懊悔中摔倒。在情欲中他只喜欢危险的闪光颤动、神经的娱乐和自己体内的本性。他在一切情欲的自觉意识与朦胧羞耻的罕见混合中寻找对立面，在懊悔中寻找沉积物，在耻辱中寻找无辜，在罪恶中寻找危险。陀思妥耶夫斯基的性生活是一座条条道路都纠结在其中的迷宫。上帝和野兽在一个肉体里相互毗邻而居。在这个意义上人们就可以理解卡拉马卓夫的象征：作为天使、圣徒的阿廖沙就是残酷无情的“淫欲成性的蜘蛛”费多尔的儿子。淫欲产生纯洁，罪行产生伟大，喜悦产生痛苦，而痛苦又产生喜悦。矛盾永远都是互相牵连的。他的世界横跨在天堂与地狱之间，在上帝与魔鬼之间。

因此，无限地，无保留地，故意不作抵抗地献身于自己分裂的命运——amor fati（奉献给命运的爱心），就是陀思妥耶夫

斯基最后的和惟一的秘密，就是他极度兴奋的创造性火源。正因为生活分配给他的非常之多，并在苦难中给他打开了感情的无可估量性，所以他热爱残酷而善良，神圣而不可理解，永远不能学会和永久神秘的生活。他的标准是充实，是无限性。他从来不愿走轻波柔浪拍击的生活道路，而只想走更加全神贯注，更加紧张充实的道路。他身上有什么样的萌芽？有善的萌芽和恶的萌芽。他通过欢欣鼓舞和极度兴奋增强了一切激情，一切罪过。他没有在危险中故意根除过什么东西。他身上的赌徒把他作为赌注毫无保留地押到了权力的激情赌博之中，这是因为只有在黑和红，死或生的旋转中他才能心醉神迷地感觉到他生存的全部欢乐。他用歌德的话回答自然界："你把我摆放了进去，你还会把我再领出来。""Corriger la fortune"，就是去改善命运去扳直，去削弱，他完全没有想到过。他从来不在安静中追求完成、终结，他只是追求在苦难中增强生命。他对新的内心激动的感情拍卖价愈来愈高。这是因为他不想为自己赢利，而只要有感情最高的总额。他不愿像歌德那样僵化成水晶体，冷静地用数以百计的平面摆弄运动的混乱状态，而是要始终是火焰，自我毁灭。他要每天自行熄灭，以便每天又重新燃起，永远不停地重复。但是每天燃烧都是用更强的力量，都是出自更加紧张的感情。他不想驾驭生活，而是要感觉生活。他不要当命运的主人，而是要作对自己的命运狂热信仰的奴隶。只有这样，只有作为"上帝的奴隶"，作为最彻底的献身者，他才能成为对全部人性了解最深的人。

陀思妥耶夫斯基把对自己命运的操纵权交还给了命运。因此他的生命变得很强大，凌驾于某一偶然的时代之上。他是个着了魔的人，听命于永恒的权力。过去神秘主义时代里信仰宗

教的作家、先知、伟大的狂人及命运困顿之人都以他的形象在我们明亮的，有文献可稽查的时代之光中复活了。在这个巨人般的人物形象中有某些远古时代的东西和某些英雄史诗中的东西。如果说其他文学作品都像从时代的洼地里拔地而起并遍布鲜花的山岗——虽然是能造型的原始力的产物，但是在时间消磨中已经平缓了，甚至可以走近它的高峰了——，那么，陀思妥耶夫斯基创作的圆形山顶就显得离奇古怪，极为苍老，像是寸草不生的，火山形成的脉岩。但是岩浆从它敞开胸膛的火山口里喷出，直喷到我们这个世界最低层岩浆的核心。在这里拥有一切起源即原始自然力的内在联系就是开头。因此，我们在陀思妥耶夫斯基的命运和作品里会不寒而栗地感觉到全部人性神秘莫测的深度。

陀思妥耶夫斯基的人物

噢，你们可不要相信人的统一性。

陀思妥耶夫斯基

陀思妥耶夫斯基是火山性的，因此他的主人公也都火山性的。这是因为，每个人最终都只能证实创造了他的上帝。他的主人公都不是平静地安置到我们这个世界里来的。他们凭自己的感受触及到了最根本的问题，他们中间的现代神经病人是与把生命只理解为激情的原始本质相配合的。他们都用最新的悟解力同时结结巴巴地讲到了世界的重大问题。他们的形态还没有冷却下来，他们的火成岩还没有形成地层。他们的相貌还不平整光洁。他们永远是尚未完成的，因而倍加富有生气。这是

因为完成的人也就是结束了的人。所以在陀思妥耶夫斯基笔下一切都进入了无限之中。他觉得，人物只有在分裂为二，成为有问题的人的时候，才能充作主人公，才在艺术上有值得塑造的价值。他把完成的人，成熟的人，都从身上摇落下来，就像一棵树摇落自己的果实那样。只有当他的人物受苦受难的时候，只有当他的人物具有使自己生命增强而且成为分裂的表现形态的时候，只有当他的人物还是将要变成命运的混乱状态的时候，陀思妥耶夫斯基才爱他的人物。

为了更好地理解陀思妥耶夫斯基的人物令人赞叹的特点，我们不妨把他的人物摆到另一个形象跟前。我们来作一番比较吧。如果我们提出巴尔扎克的一个主人公作为我们心目中法国长篇小说的典型，那么，我们就会在不知不觉间产生一种对率直性、界限性和内心完整性的想象。这是一个如同几何图形一样明确，如同几何图形一样充满规则的概念。巴尔扎克所有的人物都是用一种独特的，精神化学可以精确确定的物质制作的。他们都是元素，都具有这种元素的一切本质特征，因而在道德方面和心理方面也都有典型的反应形式。他们几乎已经不是人了，而是简直都已经变成了人的特征，成了一种激情的精密机器。在巴尔扎克那里，我们可以把一种特征作为有关的概念加在每个人名上边：拉斯蒂涅等于野心勃勃；高老头等于牺牲精神；伏脱冷等于无政府状态。在每个这样的人物身上，都有一个主导的推动力把其他一切内部力量集中起来，纳入中央生命意志的方向。这些人物对每一次生活刺激都会作出精确反应。为了这种精确性，我们不妨在最高的意义上把这些人物都称之为机器人。他们真的如同机器一样，技术专家可以计算出他们的有效功率和阻力。一个人如果多少读过一些巴尔扎克的书，那

么，他就能够计算出某个人物性格对于实际事情的回答，这就像根据石头受到的推动力和石头的重力就能计算出石头的抛物线一样。在这个范围以内，吝啬鬼葛朗台在他女儿表现出牺牲意向和英雄气概的时候，就变得更加贪婪。关于高老头，在他还过着中等富裕的生活，还细心地为假发套上扑粉的时候，人们早就知道，为了他的两个女儿，他迟早要卖掉自己的马甲，还会弄毁他最后的财产银餐具。高老头出于性格气质的统一性，也出于人间的肉体用人性的形式包裹得不完整的本能，不能不如此行动。巴尔扎克的人物性格（还有维克多·雨果、司各特、狄更斯等人的人物性格都一样）都是低级的，单色的，向目标努力的。他们都是统一体，因此都可以放到道德的秤盘上衡量。在精神的宇宙中，只有他们遭遇到的偶然事件是多色多彩的，形态千差万别的。在那些叙事文学作家的笔下，经历是多样的，人物都是统一体。长篇小说本身于是成了针对人世间的权力而进行的争权夺利的斗争。巴尔扎克的主人公，乃至全部法国长篇小说的主人公，不是强于社会阻力，就是弱于社会阻力。他们不是征服了生活，就是被辗到了生活的车轮下边。

德语长篇小说的主人公——人们会想到其典型为维廉·麦斯特或者绿衣亨利——肯定都不是这样符合他的基本方向。他身里边有许多声音。他在心理上是多变化的，在精神上是多声部的。善与恶，强与弱，都错综复杂地汇聚到了他的心里。他的开端就是杂乱无章的，早年的浓雾遮蔽住了他纯净的目光。他感到自己身上有多种力量，但是这些力量还没有聚集到一起，还处于相互抵触之中。他不具备和谐，但是他确实受到了要成为统一体的意志的鼓舞。在最新的意义上说，德国的天才所追求的始终是秩序。所以所有发展小说在那些德国的主人公身上所

发展的无非是个性。各种力量聚集起来了，这个人物就升格成为德国人的理想，升格成出色的才干。用歌德的话说就是，“人物性格是在世界的激流中形成的”。被生活混合在一起的各种元素在得到的平静中都澄清而成结晶体。这便是麦斯特走出了学徒年代。从所有这类书的最后一页里，从绿衣亨利身上，从许培里昂身上，从麦斯特身上，从奥夫特丁格身上，都有明亮的眼睛精神饱满地看着一个明朗的世界。生活与理想和解了。现在井然有序的各种力量再不是处于互相抵触，浪费无度的混乱状态，而是都在节约地为最高的目标工作。歌德和所有德国作家的主人公都实现了自己的最高形式。他们都变得会工作，而且很干练。他们都从经验中学会了生活。

但是陀思妥耶夫斯基的主人公不去寻求，更不要说找到与现实生活的关系，这是他的主人公的特点。他们根本不想进入现实中来。他们从一开始就想超越自身，进入无限。他们的王国不属于这个世界。对于他们来说，价值、头衔、权力和金钱的外表形式所具有的价值，既不像在巴尔扎克笔下那样作为目的，也不像在德国人笔下那样作为手段。他们根本不想在这个世界里获得成功，不想提出主张，也不想整理秩序。他们对待自己不加珍惜，而是进行自我耗费。他们不进行计算，而且永远也无法计算。他们想要感觉到自己，感觉到生活。但不是要感觉到生活的阴影和镜子里的虚像，不是要感觉到外表的真实，而是要感觉到伟大而神秘的元素，感觉到宇宙的权力，感觉到存在的感情。如果对陀思妥耶夫斯基的作品进行愈来愈深入的挖掘，那么，到处都有作为最深的源泉的这种十分初级的，几乎是植物性的狂热的生命追求。那种极为原始的欲念不要成为生命个别具体形式的幸福或者苦难，价值，区别，而是想要如

同人们在呼吸时所感觉到的那种十分统一的喜悦。他们要从最初的源头饮水，而不要从城市和大街边的水管里饮水。他们要在自身中感觉到永恒和无限，把人间世界撂到一边。他们只知道一个永恒的世界，不知道社会的世界。他们既不要学会生活，也不要征服生活。他们只需要感受到生活仿佛是赤裸裸的，只需要感觉到生活是存在的极度兴奋。

出于喜爱世界而疏远世界，出于对真实的热情而显得不真实。陀思妥耶夫斯基的人物形象最初使人感到有些头脑简单。他们干脆没有方向，没有可以看得到的目标。这些确实已经成熟的人都像盲人一样在世界上蹒跚而行，到处摸索。他们停下脚步，环顾四周，提出问题，没有等到回答就继续跑进不熟悉的事物。他们似乎十分新鲜地进入了我们的世界，对它还不习惯。所以人们简直不理解陀思妥耶夫斯基的人物。人们不考虑他们是俄国人，是一个从千百年野蛮的无意识冲进我们欧洲文化里的民族的孩子。这些人摆脱了古老的文化，摆脱了宗法制的东西，但是对新的文化还不熟悉。于是大家便站在中间，站在十字路口。因此，每个个人的不安全就是整个民族的不安全。我们欧洲人处于古老的传统中犹如住在一所温暖的房子里，十九世纪也就是陀思妥耶夫斯基时代的俄国人把他们住过的远古野蛮时代的木房子烧掉了，但是又没有建造起新的房子。他们都是断了根的人，迷失了方向的人。他们有青年人的精力，两只拳头有野蛮人的力气。但是各种各样的问题使得他们的本能不知所措。强有力的手不知道首先去抓什么，于是便伸出手去乱抓一切，而且从不知足。在这里人们可以感觉到，陀思妥耶夫斯基每个人物的悲剧都来自全民族命运的具体分裂和受到的抑制。十九世纪中叶的俄国还不知道往何处去：是向西方还是向

东方，也就是向欧洲还是向亚洲，是走向“艺术之城”彼得堡，进入文明，还是退回到农庄，进入草原。屠格涅夫把他们往前拉，托尔斯泰把他们往后推。一切都处于焦躁不安之中。沙皇制度直接面对的是一种共产主义的无政府主义状态。这个时候世世代代流传下来的正教信仰横向跳跃，跳进了狂热而猛烈的无神论里。在这个时代里，什么东西都不稳固，什么东西都没有自己的价值，没有自己的标准。信仰之星已经不在他们头上放射光芒，他们胸中也早已没有了法律。陀思妥耶夫斯基的人物是一种伟大传统的断根人，是真正的俄国人，是过渡人。他们心里是开始的混乱状态，还背负着克制和没有把握的重压。对于他们来说，没有那个问题得到了回答，也没有一条道路平整了出来。他们都是过渡时期的人物，也是开创时期的人物。每个人都是一个议会：背后是烧掉的船，面前是不熟悉的东西。

但是事情是很奇妙的。因为他们是开创时期的人物，所以在每个人身上都开始了一个世界。在我们这里已经僵化成冰冷概念的一切问题，在他们的心目中都还是火热通红的。我们有自己的道德扶手和伦理路标。我们走着舒服和很习惯的路。对这些他们都是不熟悉的。无论什么时候，无论在什么地方，他们都在丛林中穿行，进入无边无际之中，进入无限之中。每一个人都像列宁和托洛茨基的俄国那样，觉得必须由他来重新建立全世界的秩序。这一点是俄国人对于欧洲来说是难以笔墨形容的价值：这里一种用之不竭的好奇心又一次把生活的全部问题提交给了无限性。我们受了我们的教育变得迟钝没有生气的时候，其他人却都还是刚强猛烈的。在陀思妥耶夫斯基笔下，每个人都又一次审核了所有的问题，用沾满鲜血的双手移动了善与恶的界碑。为了走向世界，每个人都为自己制造了无政府状

态。在陀思妥耶夫斯基的笔下，每个人都是奴仆、新救世主的宣告人、一个第三帝国的殉难者和宣布者。在他们的心胸中还是开创时的混乱状态，但也有了在地球上创造光明的第一天的朦胧，而且已经预感到了创造新人的第六天。陀思妥耶夫斯基的人物都是一个新世界的筑路人，陀思妥耶夫斯基的长篇小说都是新人和新人从俄罗斯精神的母腹里出生的神话。

但是一个神话，特别是一个民族的神话，是需要信仰的。因此人们试图不通过水晶般的理性介质来理解他的人物。只有感情，只有兄弟般的感情才能够理解他们。对于普通的人之常情来说，对于英国人、美国人及注重实践的人来说，卡拉马卓夫家的四个人一定显然是四个互不相同的傻瓜。陀思妥耶夫斯基的整个悲剧世界就是一所精神病院。这是因为他们觉得世界上最无关紧要的事情——幸福生活，却历来是，而且也将永是健康简朴的首要问题和最后的问题。你们打开欧洲每年生产的五万种书，看看那些书都讲了些什么？都是讲的幸福生活。一个女人想要个丈夫，或者一个男人想拥有财富、权势，并且受人尊敬。在狄更斯笔下，一切愿望的终点都是惹人喜爱的草舍茅屋和绿草坪上的一群活泼的孩子。在巴尔扎克笔下，结局总是和上议院的头衔及百万家产联系在一起的。如果我们在街上环视左右，就看到小店铺里，低矮的房子里及明亮的厅堂里的人。他们都在想要什么呢？想的是幸福平安，心满意足，广有财富，有权有势。陀思妥耶夫斯基的人物中有谁想要这一切呢？绝无一人。他的人物无论在什么地方都不想停步不前，甚至在幸福的时候也不愿停下来。他们要继续往前走。他们都有那么一颗自找苦吃的，“比较高尚的心”。他们对幸福平安漠然视之，对心满意足漠然视之，对广有财富与其说是正中下怀，不如说是

轻蔑唾弃。他们这些古怪人压根儿不想要我们整个人类所想要的任何东西。他们有异于常人的判断力，他们不想从这个世界里取得任何东西。

那么，他们是知足的人吗？是对生活缺乏热情的人或不感兴趣的人吗？或者他们是禁欲者吗？恰恰相反。陀思妥耶夫斯基的人物——我这样说过——都是一个新的开始的人。他们都有特殊的天赋和钻石般光彩夺目的理智，都有儿童的心灵和儿童的欲望。他们不是只要这一个或者那一个，而是要所有的一切，而且一切都要坚强有力。善良和邪恶，热诚和冷酷，亲近和疏远。他们都是夸张的人，都是没有节制的人。他们在一切东西中寻求最高级的，到处寻找感觉的烈火。在这样的烈火中偶然事件的普通合金是要融化的，残留下来的只能是岩浆一般强烈的世界感情。他们像马来狂人一样跑进生活中来，从贪婪转入悔恨，从悔恨又转入行动，从罪行转入自白，从自白又转入极度兴奋。但是他们都顺着自己命运所有的大街小巷一直走到底，一直走到摔倒在地，口喷泡沫，或者由别人把他们打倒在地为止。噢，每一个人都有这样的生活渴望。——一个完整而年轻的民族，一个新的人类都从他的嘴唇上渴望世界，渴望知识，渴望真理！你们在陀思妥耶夫斯基的作品里能找一个心平气和地呼吸，正在休息，或者达到了目的人物给我看吗？没有一个！绝无一人！他们全都正在参加一场冲向高山和冲向深谷的迅猛赛跑。——按照阿廖沙的说法，谁要踏上第一个台阶，就不得不奋争到最后一个台阶。不管是在严寒中，还是在酷暑中，他们都向各方面伸手，表示渴求。这是一些不知满足的人，这是一些没有节制的人。他们只有到无限之中寻求和找到他们的标准。每个人都是一个火焰，一团心神不安的火。心神不安

就是痛苦。因此，陀思妥耶夫斯基的主人公都是伟大的受苦受难者。他们的面容都已扭曲，全都生活在狂热中，痉挛中，抽搐中。有位伟大的法国人在惊骇之余称陀思妥耶夫斯基的世界为一所神经病人的医院。确实如此。对于初次看到的人来说，对于外来的人来说，他的这个世界是一个多么悲惨的地方！是一个多么离奇古怪的地方！这里有充满烧酒气味的酒吧间，有监狱牢房，有郊区居民角落，有青楼里巷和低级酒馆。在这里伦勃朗式的昏暗中麇集着各种极度兴奋的人物，有双手沾满死者鲜血的凶手，有听众为之哄堂大笑的酒鬼，有黄昏时分在街口路旁出现的脸色发黄的姑娘，有在大街拐角乞讨度日的癫痫病孩子，有西伯利亚苦役犯监狱里的七重杀人犯，有处于同谋人拳头之间的赌徒罗果仁——他像个动物一样滚到他妻子锁了门的房间前。有在肮脏的床上弥留之际诚实的贼。这里真个是感情的阴曹！这里真个是情欲的地府！噢，多么悲惨的人类！覆盖在这些人头上的是俄国多么灰暗、低沉而且永远朦胧的天空！内心与景色都是多么阴暗！这里是不幸的地方，是绝望的荒漠，是没有慈悲，没有公道的炼狱。

噢，这个人类，这个俄罗斯的世界，它当初是多么黑暗，多么混乱，多么陌生，多么充满敌意！它好像是被苦难淹没了。因而这块大地——正如伊万·卡拉马卓夫异常愤恨地说的那样——“直到最深处的核心里都浸透了泪水”。但是也正如陀思妥耶夫斯基的容貌那样，看见的人最初感到的是忧郁，面如土色，深受压抑，粗野，经历坎坷；然后感到的是，他额头上的光在深思中辉耀他面部表情的世俗性，照亮了他通过信仰达到的深度。在作品中精神的亮光也是这样照穿了模糊不清的物质。陀思妥耶夫斯基的世界好像完全是用苦难塑造成的。但在那些人

物身上一切苦难的总和大于任何其他作品还仅是表面上的。因为在这些人物的身上有某种东西在起作用，来进行对照，性欲快感、对幸福的乐趣、对痛苦中乐趣的深思、对痛苦的兴趣：他们的忧伤不幸同时也就是他们的幸福平安，他们用牙把它紧紧咬住，贴在胸前温暖它，用手抚摸它，表示好感。他们全心全意地喜爱它。如果他们只是最不幸的人，他们就不会爱它。这种交换，这种感情在内心里飞速激动的交换，这种陀思妥耶夫斯基人物永不停息的重新评价，也许只消用一个例子便能说明白。我选取的是一个以上千种形式重现的例子：一个人因为受到侮辱——不管是实有的侮辱，还是想象的侮辱——而遭遇到苦难。任何一个朴实而敏感的人，不管是小官员还是将军的女儿，都会受到某种伤害，都会由于一句话，也或许是一件无所谓的小事而损伤了自尊心。第一次伤害自尊心就是使整个有机体内心震荡的最初效应。于是这个人就感到了痛苦。他受到了伤害，便埋伏暗处，全神贯注，等待着新的伤害。第二次伤害来临了：这就真的是祸不单行了。但是奇怪的是，伤害不再使人痛苦了。诚然受伤害者要诉说，要呼喊。但是他的诉说已经不是真实的了，因为他喜爱这种伤害。在这种“对自己的屈辱持续不断的意识中有一种隐蔽的，反常的享受”。现在他有了一个新的自尊心即殉道者的自尊心，顶替了被伤害的自尊心。于是现在他心里产生了对新的伤害的渴望，他渴望更多更多的伤害。他开始进行寻衅，进行夸张，进行挑战。现在他的渴求。他的贪欲，他的喜悦，就是伤害。人家既然伤害了他，所以他（这个没有节制的人）就想干脆完全卑微下去。于是他不再让别人平抚他的痛苦，他咬紧牙关留住自己的痛苦。于是他的敌人就成了乐于帮助他的人，就成了他所爱的人。因此，小纳莉把

火药三次打到医生的脸上，拉斯柯里尼科夫把索妮亚推回去，伊柳奇卡咬心地善良的阿廖沙的手指头——这些都是出于爱，出于对自己所受苦难的狂热的爱。他们都爱苦难，因为在苦难中他们很强烈地感受到了生活，感受到了他们所爱的生活；还因为他们知道，“在这个世界上，只有通过苦难才可能真正地去爱”。他们要的就是这个，主要就是这个！苦难是他们存在最有力的证明。他们提出：“我受苦难，所以我存在。”而不是“cogito，ergo sum.”（我思，故我在。）于是这个“我存在”在陀思妥耶夫斯基及其所有人物那里就是生活的最高胜利，是最高级的人世感情。迪米特里在监狱里为这个“我存在”，为存在的欢乐而高唱赞美诗。也正是因为对生活的这种爱，他们才觉得苦难是必不可少的。我刚才说过，陀思妥耶夫斯基笔下苦难的总和只是看来大于所有其他作家笔下苦难的总和。这是因为，如果有那么一个世界，那里没有什么是严峻无情的，那里的每一个深渊都还有出路，那里每一种不幸里都还有心醉神迷，那里的任何绝望中都存在着希望，那么，那就是陀思妥耶夫斯基的世界。他的作品除了是现代的使徒列传丛书，是通过精神在苦难中得到拯救的传说，是人生信仰的皈依，是走向悟解的朝圣旅程，是穿过我们世界前往大马士革之路，除此还能是什么呢？

在陀思妥耶夫斯基的作品里，人物都是为自己最后的真实，为自己普遍人类的“自我”而进行搏斗。至于是否发生了凶杀，或者是否有个女子正在热恋等等，都是无关紧要的事，表皮之事，是布景装饰。他的长篇小说都发生在人内心的最深处，发生在心灵的空间里，发生在精神的世界里。至于书中的偶然事件，重要情节，外部生活的命运都不过是台词提示语、效果道具的机关装置及布景的框架结构而已。悲剧永远在内部，而且

悲剧永远意味着征服障碍，也就是为真实进行斗争。他的每一个主人公都像俄国本身一样在思考：我是谁？我有什么价值？他在无限的空间里和无限的时间中无休无止地寻找自己，或者是寻找自己本质的最高级形式。他要认定自己就是上帝面前的人，所以他要作出自白。对于陀思妥耶夫斯基的每个人物来说，真实比必需品更重要。他觉得真实就是没有节制，放纵情欲，而自白就是他最神圣的喜悦，是他的抽搐。在陀思妥耶夫斯基笔下的自白中，内心的人，普通的人，上帝的人，都冲出了尘世的人。真实——这就是上帝——，冲出了人的肉体存在。啊，放纵情欲，他的人物用放纵情欲来表现自白，就像他们用放荡情欲来掩饰自白一样。例如拉斯柯里尼科夫在波尔菲里·彼特洛维奇面前就总是把放纵情欲遮蔽地显示出来，随即又把它隐藏起来，如此反复。又如他们声嘶力竭地叫喊，坦白出比实际更多的真实，还有他们在神经错乱暴露狂中展示自己的裸体，再如他们混淆罪恶和道德。——在这里，只有在这里，陀思妥耶夫斯基特有的内心激动才处于为真实而进行的搏斗之中。他的人物的重大斗争，即强烈感人的内心叙事诗都在这里，在很深的内部。在这里，在他们身上把俄国气及外国味的东西都消耗净尽的时候，他们的悲剧才完全变成了我们的悲剧，普通人的悲剧。于是我们便在自我新生的神秘剧中彻底经历了陀思妥耶夫斯基关于新的人，即关于世上每个人身上普通人的神话。

自我新生的神秘剧，在宇宙进化论中，在陀思妥耶夫斯基创世说中的新人创造，我是这样的称呼的。我试着把陀思妥耶夫斯基的所有本性的故事用一个故事讲述出来，作为他的神话。这是因为那形形色色上百个变化的人物归根结底都有着统一的命运。他的人物都生活在同一种经历的变形中。这种经历就是

演变成人。陀思妥耶夫斯基所有主人公的开端也都是相同的。他们特有的生命力使他们作为真正的俄国人感到忧虑不安。在青春期的年代里，也就是在性感和才智觉醒的年代里，他们爽朗活泼，自由自在的性格都转暗淡了。他们隐隐地感觉到身体内正在酝酿一种力量，一种深奥莫测的欲望。某种被隔离的东西，增长的东西和涨大的东西要从还是未成年人的衣服里出来。一次莫名所以的怀孕（这是他们体内萌生的新人，但是他们对此毫无所知。）使得他们精神恍惚。他们在沉闷的房间里或者在偏僻的角落里孤独而坐，变得不修边幅。他们日日夜夜都在思虑自己的事。他们一连几年经常在罕见的无所动心中沉思。他们保持着精神呆滞，近乎佛像的状态。他们向前深深弯腰，为的是像怀孕不到月的妇女那样听到自己身体内第二颗心脏的跳动。怀孕者的一切深奥莫测的精神状态都侵袭着他们：对死亡歇斯底里的恐惧，对生活的害怕，病态的过分热情以及反常的性欲要求。

最后他们明白了，他们是怀了某种新思想的孕。于是他们想方设法要揭开秘密。他们使自己的思想机敏起来，让思想尖刻锋利得像外科医生的手术刀那样。他们剖析自己的状况，他们把自己抑郁沉闷的心情塞进一场偏激的谈话中。他们绞尽脑汁进行思考，直到脑子在幻想中有起火危险的时候为止。他们把自己的全部思想锻造成一个惟一的妄念，并且把这个妄念一直想到底，钻进危险的，由他们掌握却反对他们的牛角尖里。吉里洛夫、沙托夫、拉斯柯里尼科夫、伊万·卡拉马卓夫等，所有这些孤独者都有“他们的”思想。那是虚无主义的思想，利他主义的思想，拿破仑式世界空想的思想。这些思想都是他们在病态的孤独中酝酿而成的。他们想要一种对付将由他们变成

的新人的武器。这是因为他们的自尊心要防止新人，压制新人。其他人又在寻找这种不可思议的胚胎，寻找这种紧迫的，慷慨激昂的，兴奋起来的感官大发雷霆的人生痛苦。为了停留在概念中，他们想方设法堕胎，就像妇女从楼梯上往下跳，或者通过跳舞和服毒那样，目的是摆脱不受欢迎的胎儿。他们肆意喧闹，为的是压住身体内轻轻涌流的泉水声。有时候他们甚至自我毁灭，那目的也不过是要毁掉这个胚胎。在这些年代里，他们故意失踪，他们饮酒，他们赌博，他们变得生活放荡。所有这些人物都偏激到了最后的疯狂（否则他们就不是陀思妥耶夫斯基的人物）。是痛苦把他们驱赶进了自己的罪恶里，而不是随随便便的欲望在驱赶他们。他们饮酒不是为了心满意足和睡觉，饮德国酒也不是为了睡意朦胧，而是为了心醉神迷，为了忘却他们的妄念。赌博不是为了钱，而是为了消磨掉时间。生活放荡不是为了满足性欲，而是为了消失在对自己真实生活范围的超越中。他们都想知道，自己是何许人。因此他们要寻找界线。他们要在过热中和冷却中认识到他们的自我的最外边缘，特别是要认识到自己的深度。他们在这种强烈的乐趣中热情直达上帝，他们又往下沉沦，堕落到牲畜之列。但是他们始终是为了确定人在自己身中。或者，他们由于不认识自己，所以就想办法至少要证明自己。科尔亚投身到火车底下，为的是证明自己是勇敢的。拉斯柯里尼科夫杀害了一个上年岁的妇女，为的是证明自己的拿破仑理论。他们的所作所为都超过了他们原来只要达到感情最外边缘的想法。他们投身于任何深渊，都是为了认识自己的深度，认识自己人类的范围。他们从性感堕落成纵欲放荡，从纵欲放荡堕落成行为残暴，并且一直堕落到最低限度的，冷酷无情的，精心策划凶恶罪行的终点。但是所有这一

切都出于一种变化了的爱,出于一种要认识自己本质的渴望,出于一种变异的宗教幻想。他们从明智的清醒状态跌进精神错乱的陀螺里。他们精神上的好奇心变成了性欲反常，他们的罪恶行径放肆到伤害儿童和进行凶杀。但是他们这些人的典型特征是，在增长的喜悦中伴有增长的厌恶，他们偏激和悔恨意识的火焰一直闪烁到他们狂暴行为深渊的最深处。

但是他们在夸大性欲和夸大思想方面跑得愈远，他们也就愈接近自身。他们愈是想要自我毁灭，他们也就愈是更早地获得成功。他们可悲的狂饮就是抽搐，他们的罪恶行径就是他们自我新生的痉挛，他们的自我毁灭只是破坏了内部人身上的外壳，是最高意义上的自我解救。他们愈是全力以赴，弯腰曲背，蜷缩不展，他们也就愈是不自觉地促进了新生。这是因为，只有在最剧烈的痛苦中新的生物才能来到世界。此外还必须有一种怪异的、陌生的东西到场，把他们解放出来，有某种力量在他们最艰难的时候成为助产士。善良，即全人类之爱，必须帮助他们。为了创造纯洁，就必须有最极端的行为，必须有使得他们的全部官能紧张到绝望地步的罪恶。在这里如同在生活中一样，每一次新生都笼罩着死亡危险的阴影。死亡和新生，人类能力这两种最极端的力量在这一瞬间里密切地交织在一起了。

因此，陀思妥耶夫斯基关于人的神话就是：每个人混合的，模糊不清的，形形色色的自我都怀有真正人（没有原罪的和中古世界观的那种原始人）的胚胎，也就是最基本的，纯洁神圣的本质的胚胎。把这种原始的永恒人从文明人暂时性的身躯中移到我们身上，就是最高的任务，最真实的人世责任。每个人都是怀了孕的，因为生活不排斥任何人。生活在某个幸福的瞬

间用爱情接待了每一个尘世的人。然而并不是每个尘世的人都能生下他的胎儿。有些人的胎儿会在精神的堕性中腐烂，死亡，而且使他中毒而死。还有的人死于疼痛中，只有孩子——也就是思想——降临到了世上。吉里洛夫就是一个为了能够保持完全真实而不得不自杀的人。沙托夫则是一个为了证明自己的真实而被杀害的人。

但是陀思妥耶夫斯基的其他英雄般的主人公斯塔列茨·索西马、拉斯柯里尼科夫、斯捷潘诺维奇、罗果仁、迪米特里·卡拉马卓夫等都是为了像蝴蝶一样飞出死亡的形态，要从爬行虫变成长翅膀的虫，要成为从大地重力中飞升出来的东西而毁灭了社会中的自我，也就是毁灭了他们内部本质迟钝的毛虫状态。感情障碍的表层外壳破裂了。普通人的感情涌流而出，又流回到无限之中了。一切个性问题，一切特性问题，都在感情之中解决了。因此，这些人物形象在其完成的那个瞬间就是绝对的相似。当他们摆脱罪恶，泪流满面，走进新生活的光明中的时候，几乎区分不开阿廖沙与斯塔列茨，也几乎区分不开卡拉马卓夫与拉斯柯里尼科夫。陀思妥耶夫斯基所有长篇小说的结尾都是希腊悲剧的道德净化，也就是庄严的赎罪。在令人惊慌的暴风雨之上，在纯净的大气层之上，是宏伟的彩虹在闪耀着光辉。这是最崇高的，俄罗斯的和解象征。

一当陀思妥耶夫斯基的主人公从自身中产生出纯洁的人的时候，就进入了真正的群体。在巴尔扎克笔下，主人公能压制社会的时候就是取得了胜利。在狄更斯笔下，主人公顺利平安地进入社交阶层，进入中产阶级，进入家庭，进入职业就是取得了胜利。陀思妥耶夫斯基的主人公力争达到的群体不再是社会的，而是一个宗教的共同集体。他寻求的不是社交聚会，而

是寻求世界友爱。他所有的长篇小说讲述惟一的都是这种最后的人：社会性，具有不完全骄傲和扭曲仇恨的社会中间状态，已经克服了，自我之人就变成了普通之人。于是他的心便以无限的谦卑和火热的友爱向兄弟——其他每个人身中纯粹的人——致意。这种最后的，纯化过的人再不知道差别，再不知道社会的等级意识。他的感情是毫无掩饰的，如同在天堂乐园中一样，没有羞耻，没有傲慢，没有仇恨，也没有蔑视。罪犯和妓女，凶手和圣徒，王公和醉鬼，都在生活最底层，在最真实的自我中进行对话。一切阶级都相互交流，心心相印，肝胆相照。在陀思妥耶夫斯基笔下具有决定意义的是，一个人在多大程度上变得真实，达到了真正的人性。至于这种赎罪，这种获得自我，是如何得以实现的，那是无关宏旨的。谁要是认识到这一点，他就懂得了一切，他也就明白了，"人的精神法则还研究得很不够，还是深奥莫测的，以致至今既没有根治的医生，也没有终审的法官。"他还会明白，没有一个人有罪，否则就是大家都有罪。每个人都可以作任何人的法官，每个人对别人都只能以兄弟相待。因此，在陀思妥耶夫斯基的宇宙里，没有不可改变的堕落者，没有"恶棍"，没有但丁笔下甚至基督也不能使被判罪犯超拔的地狱，更没有那最低的一圈。他只知道炼狱。他很明白，误入歧途的人都是感情愈来愈热烈的人，而且比傲慢的人，冷酷的人、无可指责的人与真实的人的距离更近。在那些人的胸怀之中他被冻僵成循规蹈距的良民。他的真实的人物都饱受苦难，因此对苦难都怀有敬畏，从而也就有了人间最后的秘密。受过苦难的人通过同情就成了兄弟。而恐惧对于他的人物都是陌生的，因为他们只仰视精神的人。他的人物都有卓越的才干——他曾经称之为典型的俄国人的才干——，不会长期陷于仇恨。因

此他们对人世间的一切事都有无限的理解力。他们之间还经常发生争吵，他们还互相折磨，因为他们都为自己特有的爱而感到羞愧，还因为他们对软弱特别屈从，而没有想到，这种屈从就是人类最有益的力量。但是他们内心的声音是很了解真实情况的。当他们彼此言语相加，互相谩骂，形成敌对的时候，他们内心的眼睛就已愉快地，而且互相理解地对视了。他们的嘴唇就已悲痛地亲吻兄弟的嘴唇了。他们身上这种赤裸裸的人，这种永恒的人都互相认识了，一种这样的兄弟相识，一切得到和解的神秘剧，一曲心灵的美妙颂歌，这就是陀思妥耶夫斯基阴沉作品中的抒情音乐。

现实主义和幻想

> 对于我来说，有什么能比现实更离奇古怪？
>
> **陀思妥耶夫斯基**

陀思妥耶夫斯基的人物寻求真实，寻求他有限存在的没有中介的现实。陀思妥耶夫斯基身上的艺术家也在寻求真实。他是个现实主义者，而且始终是个现实主义者——他总是走到表现形态与其反面即对立物变得神秘相似的极端边缘——，以致于平常习惯于中等标准眼光的人对这种真实都感到难以置信。他自己说："我喜爱现实主义，一直喜爱它达到离奇古怪的地步。这是因为对于我来说，有什么能比事实更离奇古怪，更出乎意料和更难以置信呢？"现实——人们发现，真实在陀思妥耶夫斯基笔下比在其他艺术家笔下更有说服力——不是站在可能性之

后，而仿佛是与可能性相对而立。真实超出了普通人的眼力即心理上未设防的眼力的敏锐程度。正如正常人的肉眼还能在一滴水里看到清净透明的反光整体，而显微镜却只看到形态纷繁，麇集一处，乱七八糟的无数滴虫那样，艺术家也是用更高级的现实主义认识到与众所周知的真实相比似乎显得荒唐的真实。

陀思妥耶夫斯基的激情就是要认识这种更高级的真实或者说更深刻的真实，要认识这种深藏于事物的表层之下，已经接近一切存在的核心的真实。他还想用自由的眼力和敏锐的眼力同样真实地认识到人既是一个统一体，同时又是多种多样的。因此，他的幻想的和博学的现实主义把显微镜的力量与千里眼的光照强度结合起来了，这就像用一道墙与法国人所说的第一真实艺术和自然主义的东西隔离开了。虽然陀思妥耶夫斯基在自己的分析中比那些自称为“坚定不移的自然主义者”中的任何一个人都更为精确，走得更远（那些人以为走到了终点，而陀思妥耶夫斯基更超越了他们所有的终点），但是他的心理学却好像是来自创造精神的另一个领域。左拉年代的精确的自然主义直接来自科学。福楼拜在自己头脑的曲颈瓶里对巴黎国家图书馆的两千本书进行蒸馏，为的是找出来《圣安东的诱惑》或者《萨朗波》的自然色彩。左拉在写他的长篇小说之前用了三个月的时间像记者那样带着笔记本跑交易所、百货商店和时装商店，为的是描画原型，捕捉事实。对于这些世界级的画家来说，真实是一种冷酷的，可以预见的而且公开于世的物质内容。他们用清醒的，掂掇分量和扣除皮重的摄影师眼光看待一切事物。他们对事物进行收集、整理、混合和蒸馏。他们是头脑冷静的艺术科学家，生活中的个别人，从事着一种化合与溶解的化学。

与他们相反，陀思妥耶夫斯基的艺术考察过程是与魔性分

不开的。如果对于其他那些人来说，科学就是艺术，那么，那是铜雕版画艺术。他不从事实验化学，而是从事真实的炼金术。他不从事天文学，而是从事精神的占星学。他不是一个头脑冷静的研究人员。他作为一个急躁的幻觉人，眼睛向下，直愣愣地盯着生活的深处，很像是做了着魔的恶梦。不过他的这些变化跳跃的幻景比那些人按部就班的考察还要彻底。他不进行搜集，但是他占有一切材料。他不作计算，但是他的数值是不容置疑的。他用具有透视力的诊断在狂热的病状中抓准深奥难解的病源，而不用去摸事物的脉象。在他的学问中有些见解尖锐的梦幻知识，在他的艺术中有些魔法。只要有一点迹象，他就像浮士德那样领悟了整个世界。他只要看上一眼，便有了印象。他不需要作很多描画，不需要作记详情细节的马车夫工作。他用魔法进行描画。我们不妨回想一下这位现实主义者的重要人物形象：拉斯柯里尼科夫、阿廖沙·卡拉马卓夫、费多尔·卡拉马卓夫、梅什金等。对这些人，我们在感情上都觉得是具体的。他在什么地方描写了他们呢？他用一种绘画的速记法也许在两三行里勾勒出了他们的相貌。关于这些人物，他似乎只讲一句提示语，用四、五个朴实的句子简约地写出他们的面容。这就是一切。至于年龄、职业、地位、衣服、头发颜色、面相细部，所有对描写这些人物看来十分重要的东西，他都用速记法只作简要的交代。然而，他的这些人物个个都非常强烈地感染我们。人们可以把这种魔法现实主义与坚定不移的自然主义者的精确描写作个对比。左拉在开始写作之前要写好他的人物的详细清单。他为每个跨进他的长篇小说门槛的人物撰写一个通缉令，一个通行证（至今人们还可以查阅到这些值得注意的文献）。左拉对每个人物都要进行测量，体高多少公分，一一记录

在案。此人缺少几颗牙齿，数点清楚他脸上的痣点色斑。还得注明他的胡须是粗壮的或是细柔的，测量他皮肤上的每个丘疹，抚摸他的指甲。左拉知道自己人物的声音与呼吸。他追溯这些人物的血统门第、遗产和债务。为了了解这些人物的收入，左拉到银行里去查阅他们的户头账目。他测量人物身上从外部能以测量的一切。不过，在这些人物刚刚要活动起来的时候，幻象的统一体便烟消云散了。艺术的玛赛克破裂成了千万个碎片。留下来的只是一个粗略印象，而不是一个活生生的人。

那种艺术的错误就在于——自然主义者在长篇小说的开头精确地描写了处于静止状态的人物。这些人物在精神上仿佛都在睡眠中。因此，这些人物的形象仅仅具有那种死者面型的忠实。人们看到的是个死人，是个不具生命的人物形象。但是，正是在那种自然主义结束的地方，才开始了陀思妥耶夫斯基的极其宏伟的自然主义。他的人物是在冲动中，在激情中，在增强的状态中才变得形象化的。当那些自然主义者试图通过身体表现精神的时候，他却是在通过精神塑造身体。只有在他的人物的激情使得面貌表情严肃，引人注目，眼睛饱含感情的泪水的时候，只有在市民阶级静止状态的面型——即僵化的精神——从他的人物身上脱落下来的时候，他本人的目光才变得明亮生动。只有当他的人物充满热烈感情的时候，幻觉者陀思妥耶夫斯基才去工作，塑造他的人物。

因此，在陀思妥耶夫斯基笔下，开始描写的那些含糊不清和隐隐约约的轮廓都是着意安排的，而非出于偶然。人们进入他的长篇小说犹如走进一个昏暗的房间；看得见人物的轮廓，听得见模模糊糊的声音，但是并没有切实感觉到是谁在说话。要到逐渐适应了以后，眼睛才变得明亮起来；这就如同在伦勃朗

的油画上，微妙的精神影响开始从深深的昏暗中照射到了人物心里。人物只有在充满激情时，才清清楚楚显现出来。在陀思妥耶夫斯基笔下，人物为了要显现形象，总是首先充满强烈感情；为了讲话出声，总是神经紧绷，几近断裂。“在他的笔下围绕着一个灵魂才形成了身体，围绕着一种激情才形成了景象。”只有当人物被激发起来，在他们身上开始值得注意的狂热状态的时候——陀思妥耶夫斯基所有的人物都是处于变化中的狂热状态——，他的魔法现实主义才开始，他才开始对人物细部进行令人着迷的追踪，他才悄悄跟随最细微的活动，挖掘微笑，才爬进混乱感情蜿蜒曲折的狐狸洞里，追寻他们思想的每一步脚印，一直追到进入无意识的阴曹地府。于是每一个活动都形象地呈现了出来，每一个思想都变得水晶一般的清晰明亮。被追寻的感情愈是陷入戏剧性中，他们内心中的感情就愈是热烈，他们的本质也就愈是显而易见。在陀思妥耶夫斯基笔下，恰恰是那些最无法理解的情况，最属于彼岸天国的情况，病态的状况，催眠的状况，极度兴奋的状况以及癫痫病的情况具有临床诊断的精确性，具有几何图形的清晰轮廓。此外连细微的差别也不显得模糊。最小的颤动也逃不过他的灵敏度增强的感官。正是在其他艺术家一筹莫展，仿佛被超自然的强光照得眼花缭乱而把目光转移开的地方，陀思妥耶夫斯基的现实主义显得最为清晰。人物达到自己能力最大限度的瞬间，知识几乎变成神经错乱的瞬间，激情冲动变成罪恶行径的瞬间，这也全都正是他作品中最令人难忘的幻象。如果我们把拉斯柯里尼科夫的形象召唤到我们的思想里来，那么，我们就会看到他不是在大街上或者房间里逍遥散步的形象，不是一个二十五岁的青年医科学生，不是具有这种或那种外部特征的人物，而是在我们心里产生的

他那发狂激情的戏剧性幻象：像他那样用颤抖的双手擦去额头上的冷汗，仿佛闭着眼睛悄悄走上了他进行凶杀的那座房子的楼梯，进入不可思议的神志昏迷状态，又一次感性地享受到他拉动被害者门上马口铁门铃的痛苦。我们还看到在审讯炼狱中的迪米特里·卡拉马卓夫。他勃然大怒，异常激动，用发狂的拳头像擂鼓似的敲击桌子。在陀思妥耶夫斯基笔下，我们总是在人物最激动的情况下，在人物感情的终点，才看到人物形象生动起来。正如列奥那多·达·芬奇在其了不起的漫画中把普通正常的身体形态画成奇形怪状即肉体的不正常现象一样，陀思妥耶夫斯基也是在感情洋溢的瞬间里，仿佛是在人物达到能力最大限度的边缘上往前弯身的几秒钟里捕捉住了他的人物。他对中间状态，如同像对一切平均，一切和谐那样，是厌恶的。只有异乎寻常的事情，不可见的东西，着魔的东西，才能引发起他走向极端现实主义的艺术激情。他在艺术史上是最无可伦比的，异常人物的雕塑家，是容易激动的感情和病态的感情的最伟大的解剖学家。

陀思妥耶夫斯基用来进入他的人物内心深处的工具，那种颇为神秘的工具，就是言语。歌德通过目光描写一切。瓦格纳极其精辟地讲出了歌德与陀思妥耶夫斯基的区别：歌德是眼睛人，而陀思妥耶夫斯基是耳朵人。为了让我们觉得他的人物是看得见的，他必须首先听到他的人物说话，让他的人物说话。梅列什科夫斯基在对两位俄国叙事文学家所作的天才分析中表述得十分透彻：在托尔斯泰笔下，我们有所闻是因我们有所见；在陀思妥耶夫斯基笔下，我们有所见是因为我们有所闻。陀思妥耶夫斯基的人物只要还没有讲话，就是阴影和幽灵。言语才是促进人物思想的滋润露水。人物在谈话中如同神奇的鲜花一样，

他们展开自己的内心，显示他们的颜色，显示高产的花粉。他们在讨论中激烈争吵，他们从思想睡眠中觉醒起来。我已经说过，陀思妥耶夫斯基的艺术激情就是面向这些充满热情的人物。他引诱他们讲出自肺腑的话，为的是理解他们的肺腑本身。陀思妥耶夫斯基笔下那种对详情细节不可思议的心理学敏锐视觉归根结底就是一种罕见的灵敏听觉。世界文学中没有比陀思妥耶夫斯基的人物讲话更加完善生动的形象。词序具有象征意义，语言教养具有特色，没有什么是出于偶然的，甚至每个不连贯的音节，每个跳开的重音，都是必不可少的。每个停顿，每处重复，每次吸气，每次结结巴巴说话都很重要。人们总是在他们所讲的话中听到受压制的弦外之音。从陀思妥耶夫斯基笔下的谈话中，人们不仅知道，每个人物讲了些什么，想要讲的是什么，而且还可知道，他隐而不谈的是什么。这种思想听觉的天才现实主义完完全全进入了极其神秘的言语状态，进入了非常兴奋的胡言乱语那种泥泞沼泽断续相连的平野，进入了受到刺激后癫痫病发作中气喘吁吁的极度兴奋，进入了谎言纷繁的荆棘丛林。从激昂慷慨的讲话中产生思想，从思想中逐渐结晶成为身体。在陀思妥耶夫斯基笔下，人们会目光犀利地看到他的人物，忽而又听得见这些人物在说话。陀思妥耶夫斯基可以省去对人物作图解式的描述，因为我们在人物谈话的催眠术中已经成了产生幻觉的人。我想举一个例子。在《白痴》中，老将军即病理学的撒谎者走到梅什金公爵身边，对他讲述自己的回忆。一开头他就撒谎，愈来愈深，便滑进了自己的谎言中，并且是完全陷了进去。他说呀，说呀，说呀。他的谎话连篇累牍，滔滔不绝。

陀思妥耶夫斯基没有用一行字表明自己的态度。然而从他

的言语中，从他踉踉跄跄的走路中，从他吞吞吐吐的欲言又止中，从他神经质的忙乱中，我感觉到，他是如何走到梅什金身旁的，他是如何牵惹起纠纷的。我还看到，他是如何抬头仰望，从侧面小心翼翼地端详公爵，看公爵是否怀疑他。我还看到他是如何停顿下来，希望公爵打断他讲话。我也看到，他的额头上怎样冒出来豆粒大的汗珠，他原来欢欣鼓舞的面孔现在如何愈来愈甚地恐惧痉挛起来。我也看到，他是怎样弯曲身子慢慢行走，就像担心会挨打的狗一样。我还看到，公爵内心感受到了撒谎者的全部辛劳，便制止了说话。在陀思妥耶夫斯基笔下的什么地方有这样一段描写？什么地方也没有。虽然没有在具体的段落中这样描写，但是我却在他热情爽朗的面容上看清了每道皱纹。幻觉者的奥秘就在讲话中，在言语里，在音节的顺序里。这种描述的艺术是非常奇妙的，以致于译成外国语所不可避免的膨胀也还会使他的人物整个心灵为之颤动。在陀思妥耶夫斯基笔下，人物的全部性格都在讲话的节奏中。他天才的直觉经常把性格成功地压缩在一个极小的细节里，几乎只用一个音节便可。当费多尔·卡拉马卓夫在格鲁森卡的信封上她的名字后边写出“我的雏鸡！”的时候，那么，人们就认清了这个老放荡鬼的面目，就看到了他残缺不全的牙齿。唾沫就从这排牙齿缝里喷流到他微露笑容的嘴唇上。还有当《死屋手记》里性虐待狂少校在进行棒打时高喊“狠—揍！”“狠—揍！”的时候，这个短小的连字符“—”里就有这个少校的全部性格：一副暴躁的形象，一种贪得无厌的喘息，一双闪烁不定的眼睛，一张胀得通红的面孔，还有罪恶乐趣引起的气喘。在陀思妥耶夫斯基笔下，这种细小的现实主义细节就像是尖利的钓鱼钩一样扎进了感情里，并且在毫无抗拒的情况下把感情带进陌生的经历

中。这些细节就是他最精致的艺术手段，同时也是直觉现实主义对节目单式的自然主义的最高胜利。但是陀思妥耶夫斯基丝毫没有浪费他的这些细节。别人要用一百个细节的地方，他只使用一个细节，然而他用一种肉欲欢乐的精心安排节省了最后真实的这些微小的，残忍的细节具体残暴细节。在人们最不要意想不到的极度激奋的时刻的时候，他令人惊骇地使用那些情节。他总是用无情的手把一滴滴胆汁——就是人间世情——斟入极度兴奋的高脚杯中。这是因为，对于他来说，现实和真实就有反浪漫主义和反感伤的作用。他想让我们享受分裂，就像他对分裂的感受那样。他还想让这里没有和谐，没有均衡。在他所有的作品中，在他用凶恶的细节炸开庄严的瞬间，用陈腐言词冷笑着对待生活中最神圣的东西的地方，总是有这种尖锐的内心矛盾。为了使这种对比的瞬间显而易见，我回想起了《白痴》的悲剧。罗果仁杀害了娜斯塔西娅·菲里波芙娜，就去找知心朋友梅什金。他在大街上找到了梅什金。他用手抚摸他，他们无需相互倾诉，糟糕的猜想已经预知了一切。他们横越大街，走进被害者躺着的家里。关于伟大和庄严的什么异乎寻常的预感一下子消失殆尽了。各个领域都发出了响声。这两个生活中的敌人，感情中的兄弟，迈步走进了被害者的房间。娜塔斯西娅·菲里波芙娜毫无生气地躺着。人们感觉到，这两个人物在面对面站在使他们产生不和的女人尸体旁边的时候，要作最后的交谈了。然后谈话就开始了。——于是整个天空都被赤裸裸的，残忍的，热中尘世的和极端精神的务实性撕裂开了。他们首先谈论和惟一谈论的是，这个尸体会不会发出臭味。罗果仁尖刻的就事论事说，他买了“上好的美国亚麻平纹蜡布”，而且已经“往布上洒了四小瓶消毒药水”。

这样的细节就是我所说的，陀思妥耶夫斯基笔下虐待狂的细节，凶恶的细节；因为在这里现实主义远不只是一个技术窍门，还因为它是一种形而上学的报复，是神秘莫测的情欲的暴发，是一种暴力的反讽的失望的发作。“四小瓶”！这是数字的精确性。“美国亚麻平纹蜡布”！这是可怕的细节严密性。——这些就是对精神和谐的蓄意破坏，是对感情统一的严重造反。他故意（他是一个反浪漫派者，就像他是一个反感伤主义者一样）把他的小说舞台安置在陈腐平庸中间。肮脏的地下室酒店散发出啤酒和烧酒的气味。昏暗而又狭窄的“棺材”房间都只用一层木板隔开。根本没有沙龙，没有旅馆，没有写字间。所以他的人物在外表上都预定“没有吸引力，如痨病妇女，衣衫褴褛的大学生，无所事事者，挥霍浪费者，游手好闲者，从来没有社会名流。然而他就是把最重大的时代悲剧布置在昏昏沉沉的日常琐事中的，崇高形象地从不幸中升腾而出。在他笔下最异乎寻常的莫过于外表清醒与精神醉态之间的反差，空间的贫瘠与内心的浪费之间的反差。一群酩酊大醉的人在烧酒店里宣布第三帝国的再现。他的圣徒阿廖沙怀里坐着一个妓女，却在讲述内容深刻的传说，善行和宣传福音的使徒都产生于青楼和赌窟。拉斯柯里尼科夫最庄严的一场，凶手跪倒在地，匐伏在全人类的苦难面前，却发生在口吃裁缝卡佩尔瑙莫夫家中一个妓女房间的角落里。

这是不间断的交流电：寒冷或者温暖，温暖或者寒冷，但从来不是微温。这完全符合启示录的含义。他的激情就这样充满了他的生活，他把激发起来的感情从焦虑不安投向焦虑不安。因此，在陀思妥耶夫斯基的长篇小说中，人们从来得不到休息，从来进不了柔和而且音乐般的读书节奏。他从来不让人平静地

呼吸，人们总是像受到电击一样心神不安地痉挛，而且一页比一页更强烈，令人更焦躁，更惶恐，也更想知道下文。只要我们还处在他富有诗意的威力之内，我们就会变得和他相似。正如在他本人这个永久的二元论者，这个槲寄生树上分裂的人身上一样，也正如在他的那些人物身上一样，陀思妥耶夫斯基也在读者的身上炸毁了感情的统一。

然而，问题必须得到回答。尽管真实如此魔性般的完美，为什么陀思妥耶夫斯基的作品，这一切作品中最有人间性的作品，却对我们产生了非人间性的影响？他的作品诚然是作为一个世界影响着我们，但却像是在我们的世界旁边或者之上的世界，为什么不是我们的世界本身呢？为什么我们内心有极为深沉的感情，我们却对这些感情感到惊讶呢？为什么在他所有的长篇小说里都点亮着如同艺术之光的东西？小说中的空间是像幻觉和梦境中的那样吗？为什么我们觉得他这位极端的现实主义者愈来愈是一个梦游病患者，而不是现实的描述者？为什么尽管书中有种种激昂慷慨，甚至有过分的偏激，却没有温暖的阳光，倒是有些血红色并且光芒耀眼的北极光呢？为什么我们觉得这些对生活最真实的描述却不像生活本身呢？却不像我们自己的生活呢？

我现在试为答之。比较的最高标准根本不适用于陀思妥耶夫斯基。他的作品能够被评为世界文学中最卓越之作，最不朽之作。对于我来说，卡拉马卓夫的悲剧丝毫不逊于俄瑞斯特的错综复杂情节，不逊于荷马的史诗，不逊于歌德作品的宏伟规模。所有这些作品与陀思妥耶夫斯基的作品相比，甚至还都比较单纯，比较质朴，知识领域比较小，也更少孕育着未来。但是无论如何，这些作品都比较温和，比较亲切，都提供了对感

情的拯救，而陀思妥耶夫斯基的作品只提供了对感情的悟解能力。我相信，这些作品具有人性，而不是非常具有人性，这要归功于作品的这种缓和。这些作品周围都有一个光华灿烂的天空，一个世界，作为庄严的背景，都有草原和田野的气息，都有使饱受惊吓的感情能得到舒缓和解放的满天星空。荷马史诗在激烈战斗中间，在人对人进行最残酷的杀戮中间，有几行描述。于是人们就呼吸到了带咸味的海风，希腊的银色光辉也照耀在战地的上空，感情也很喜悦地把人之间相互厮杀的战斗认作是对抗事物永恒的渺小而微不足道的幻想。于是人们就松一口气，被从人性的沮丧中解救了出来。浮士德也有他的复活节，他把自己的痛苦挥洒到支离破碎的大自然里，把他的欢乐投进春天的世界里。但是陀思妥耶夫斯基缺少舒缓，缺少风景。他的宇宙不是这个世界，而只是那么一个人。此人对于音乐是耳聋的，对于形象是眼盲的，对于风景是表情麻木的。他以惊人的冷漠态度对待大自然。对于艺术，他付出了关于人无可伦比与深奥莫测的知识。但凡是单纯的人性都有一个难以接近的昏暗模糊之处。他的上帝只居于感情中，而不是也居于事物中。他缺少那种宝贵的，使得德语作品，使得希腊作品那样愉快，那样自由的泛神论种子。陀思妥耶夫斯基的作品情节都发生在不通风的房间里，煤烟如雾的街道上，有霉臭味的小酒馆里。那里边都有一种沉闷的，人性的，甚至过分人性的气氛。从九天降下的狂飙和年深月久的坍塌倒落都没能把这里边的空气搅动得清净起来。人们不妨回忆一下他的各部重要作品，回忆一下《拉斯柯里尼科夫》《白痴》《卡拉马卓夫兄弟》《青年》的故事情节都发生在什么季节，都发生在什么地方。是在夏天？春天？还是在秋天？也许在什么地方说到过季节，但是人们感觉不出

来。人们呼吸到了气息，品尝到了滋味，但觉察不到踪迹，也没能看到。故事的情节全都发生在悟解力闪电骤然照亮的内心昏暗不清的某个地方，发生在头脑的真空的空腔里，没有星辰和鲜花，没有平静和沉默。大城市的烟雾使得书中感情的天空昏暗起来。他的作品都缺少拯救人性的休息场所，缺乏那种幸福愉快的缓解，缺乏对人最好的缓解，即令他把目光从他自身和他的苦难转开并投向没有感觉，没有激情的世界。陀思妥耶夫斯基的书中虚无缥缈之处在于：他的人物都好像是从苦难的，黑暗的，模糊不清的墙上走下来的，来到真实的世界中都不自由，也不清醒，而是完全还处于感情的无限境界中。他的领域是灵魂世界，而不是大自然，他的世界就是人性。

即令某个具体的人具有惊人的真实，即令人性的逻辑结构是无懈可击的，他的人性就整体而言，在某种意义上也是不真实的，如同梦境中的某些形象附着到了他的人物身上。这些人物走在无限的空间里，犹如幽灵的步态。但是这并不是说，他的人物都瞎编杜撰的。恰恰相反，他的人物都是超真实的。这是因为陀思妥耶夫斯基的心理学是一种没有缺陷的心理学。然而他的人物让人看起来和感觉到不是形象化的，而是崇高的。其原因是，他的人物是用感情塑造的，而不是用肉体塑造的，我们把陀思妥耶夫斯基所有的人物都只能看作是正在变化的和已经变化过的感情，看作由神经和感情组成的生物。对于他们，人们几乎会忘记，他们肌肉里也流动着血液。人们几乎从不在身体上触及他的人物。在他两万页书的著作中他从来没有描写过他的某个人物是在坐着，在吃饭，在饮酒，而总是描写他的人物在感受，在说话，或者在斗争。他的人物不睡觉（因为睡觉是他们在作遥视千里的梦想）。他们也不休息，他们总是非常激

动，总是在苦苦思索。他们决不是闲混度日的，植物性的，动物性的，麻木不仁的。他们永远是不平静的，激动的，紧张的，而又永远，永远是清醒的。他们都是清醒的，甚至是极其清醒的。他们永远处于自己存在的最高级形式中，都具有陀思妥耶夫斯基对感情的概括理解力。他们都是千里眼、心灵感应者、产生幻觉者。他们都是深奥莫测的人物，而且一直到他们本性的最深层都充满着心理学。大多数人物——我们只需稍微回忆一下——都处于普通的生活中，平庸的生活中。他们都只有人世间的理智，因此不能相互理解，也因此处于彼此的冲突中，处于和命运的冲突中。人类的另一位伟大的心理学家把他的一半悲剧都建筑在这种天生的无知上，建筑在作为灾难，作为冲突起因横亘于人与人之间的黑暗的基础上。李尔王不信任他的女儿，是因为他没有想到女儿的高尚，没想到当时还隐藏于害羞中的情感的伟大。奥赛罗把埃古看作自己的提示者。恺撒喜爱杀害他的凶手勃鲁图斯。他们全都沉迷于人间世界的真正本性，沉迷于幻觉。在莎士比亚笔下，如同在现实生活中一样，误解，这种人世间的欠缺，就成了有繁殖力的悲剧性力量，就成了一切纠纷的根源。但是陀思妥耶夫斯基的人物，这些超级博学者都不知误解为何物。他们每个人都像先知一样猜测另外一个人，他们彼此都彻底了解。他们能互相从对方嘴里吸出来要讲的话，还能从感觉的子宫里吸出对方的思想。无意识，也就是潜意识，在他们身上发展得太充分了。他们全是预言家，是有预感的人和产生幻觉的人。陀思妥耶夫斯基把他对存在和知识独特而神秘的研究都加到了他们身上。为了说得清楚一些，我想举一个例子。娜斯塔西娅·菲里波芙娜是被罗果仁杀死的。她从看到罗果仁的第一天起就知道会这样。在她属于他的每一个小时里，

她都知道，将来他要杀死她。她从他面前逃开是因为她知道，他要杀害她。而她又跑了回来则是因为她渴望自己的命运。她甚至在事前几个月就预先知道了罗果仁要用来刺穿她胸膛的那把刀子。罗果仁知道会是这样，他也知道那把刀子，梅什金同样知道。有一次在谈话中他偶然看到罗果仁在玩弄那把刀子，他的嘴唇便颤动了起来。同样在费多尔·卡拉马卓夫的谋杀中，所有的人也都意识到了这个不理智事件。斯塔列茨由于揣测到这个罪行而跪在地上，甚至爱讽刺人的拉基廷也说到了罪行的预兆。阿廖沙在告别时吻父亲的肩膀，他也预感到，再也见不到父亲了。伊万乘车往车尔马什尼亚，就为的是不当罪行的见证人。邋遢鬼斯迈尔雅科夫微笑着给他预告了这件事。大家，也就是人人，都知道这个罪行。从一种过多的预言的悟解力中大家还知道了日期、时刻和地点。他们都是预言家，悟解者，洞察一切的人。

在这里人们又在心理学中认识清楚了对于艺术家来说一切真实的双重形式。虽然陀思妥耶夫斯基比他以前的任何人对人的认识都更为深刻，但是莎士比亚作为人性的专家还凌驾于他之上。莎士比亚认识到了存在混合而成。他把普通的事情、无关紧要的事情与宏伟重大的事情杂然并陈，而陀思妥耶夫斯基则是分别把每一种事件提升到无限的领域。莎士比亚是在肉体上认识世界，陀思妥耶夫斯基则是在精神上认识世界。陀思妥耶夫斯基的世界也许是对世界最完美的幻觉，是关于感情预言式的深刻梦想，是超越现实的梦想。但是，这种现实主义它超越自身达到离奇古怪的程度。陀思妥耶夫斯基这位超现实主义者，这位跨越一切限度的人，他不是对现实进行描述，而是把它提升到超出它自身的高度。

因此，他的艺术中的世界是从内部，也就是完全用感情塑造的。从内部制约，从内部解救，这样一种艺术，这样一种一切艺术中最深刻，最有人性的艺术，不管是在俄国或是在世界上别的什么地方的文学中，都是前无古人的。这种作品只是在远方才有兄弟。痉挛和困境，这些在极其强大的命运钩爪下蜷缩的人身上的过度痛苦，有时候使人想到希腊的悲剧作家；那种神秘的，岩石般冷漠的，无法解除的灵魂的悲哀；有时又让人想起米开朗基罗。然而陀思妥耶夫斯基在历朝历代中的真正兄弟是伦勃朗。他们二人都来自艰难、匮乏、被轻蔑和被摈斥尘世生活，都被金钱的奴仆用鞭子赶进了人类生存的最低层。他们二人都了解对比的创造性意义，都了解黑暗与光明的永久性斗争，也都了解，没有什么美比从平凡实际的生存中所获得的圣洁的思想美更为深刻。正如陀思妥耶夫斯基用俄国的农民、罪犯和赌徒塑造了他的圣徒那样，伦勃朗也是用港口街巷的原型人物塑造了他的圣经人物形象。他们二人都认为，任何神奇而清新的美都隐藏于最低级的生活形态中。他们二人都在人群的渣滓中找到了他们的基督，都知道人世间各种力量永恒的竞赛和对立，都知道光明与黑暗的竞赛和对立在生气勃勃的人身上和富有情感的人身上同样具有强大的支配作用。无论在什么地方，一切光明都采自生活最后的黑暗中。人们愈是能洞悉伦勃朗的画与陀思妥耶夫斯基的书的堂奥，就愈能看到市俗形态和精神形态的最后秘密：普遍的人性，正祖露出来。

建筑艺术和激情

爱好尚浅的人爱好标准。

拉·博埃第

“你干什么都要到狂热的地步。”娜斯塔西娅·菲里波芙娜的这句话适用于陀思妥耶夫斯基所有的人物，而尤其是适用于他陀思妥耶夫斯基本人。这位强者是激情地迎向种种生活现象，因此他也是更激情地迎向他最强烈的爱好：艺术。不言而喻，他的创作过程，他的艺术劳动，不是那种平静的，条理分明组装式的，冷静计算的建筑构造学的劳动。陀思妥耶夫斯基是狂热地进行写作，就像他狂热地进行思考，狂热地进行生活那样。他的手在纸上奋笔疾书，写出来一串串珍珠似的流畅小字（他写的是易动感情的人的焦躁速写字体）。他的脉搏在加倍沉重地跳动着。他觉得创作是极度兴奋，是痛苦，是陶醉和震惊，是一种增强为痛苦的快感，是一种增强为快感的痛苦。这位二十二岁的人“含着眼泪”写出了他的第一部作品《穷人》。从此以后他每出一部作品就是他的一次危机，一场疾病。“我烦躁地工作，忍受着痛苦和忧虑。如果我紧张地工作，我的身体也会病倒的。”实际上他那种神秘的疾病癫痫症已经以紧张激动的节奏和模糊迟钝的克制渗入了他作品最细小的震颤中。然而陀思妥耶夫斯基总是用他的全部本性在歇斯底里的狂怒中进行创作。甚至作品中如记者文章之类看来无关宏旨的琐细部分，也都是在他的激情锻冶场里熔化和浇铸的。他从来不轮换用他创作力中的能自由工作的部分来进行创作，就像只用手腕，用技巧的游戏般

的轻松那样，他总是把全身的激动聚集到事件里，一直到他生命最后的神经都在他的人物身上感受到痛苦而且产生了同情。他所有的作品都好像是狂风怒吼，雷霆大作，因强大的大气压力冲出来而产生的爆炸。没有内心的参与，陀思妥耶夫斯基就不能塑造人物。评论司汤达的名言也适用于他："当他没有激动的时候，他是没有智慧的。"当陀思妥耶夫斯基没有激动的时候，他就不是作家。

但是艺术中的激情，在它成为塑造的因素的时候，也就成了破坏的因素。它只创造各种力量的混乱，清醒的精神才能从混乱中拯救出永恒的表现形式。一切艺术都需要把焦虑不安作为塑造形象的推动力，但也同样需要从容审慎的安静，仔细权衡，以求完善。陀思妥耶夫斯基强有力的，金刚石般钻入现实的精神很了解笼罩伟大艺术品的那种大理石似的，铁一般的冷静。他喜爱，他崇拜伟大的建筑学。他作过大量宏伟壮丽的设计，设计过庄严的世界图像的规则。但是激动的情绪总是不断淹没建筑的基础。陀思妥耶夫斯基试图成为一个客观地创作，置身局外，单纯讲述和塑造人物的艺术家，成为一个叙事文学作家，事件报告人，感情分析家，但是徒劳无功。他的激情在悲伤和同情中总是不容抗拒地把他拉进自己的世界中。在陀思妥耶夫斯基完成的作品中开头总是有些混乱，达不到和谐。（他最秘密思想的泄露者伊万·卡拉马卓夫就这样呼喊："我憎恶和谐。"）在表现形式和意志之间也不是太平无事的，也不是均衡的，而是——噢，他那永恒二元论的本性渗透到了一切表现形式里，从冰冷的外壳一直到火热的核心！——在外部与内部之间不间断地进行着各种斗争。他这种永恒二元论的本性在他史诗般的作品中就表现为建筑学与激情之间的斗争。

陀思妥耶夫斯基在他的长篇小说中从没有达到被专家们称之为“史诗般的报告”的程度，即那种从荷马到戈特弗里德·凯勒和托尔斯泰等历代先辈大师历代相传下来的，把动荡不安的事情压制进平静描述中的重大秘密。他是满怀激情地制作他的世界，因此，人们也只有满怀激情，只有激动不安，才能够欣赏他的世界。人们亲自体验他的人物的危机就如同生了一场病，就如同在受到强烈刺激的情绪中引发了许多重大问题。他把我们所有的感官都浸泡在他那种焦躁渴望的气氛中。他把我们推到感情深渊的边缘。我们站在那个地方，大口喘气，头晕目眩，呼吸时断时续。只有当我们的脉搏像他的脉搏那样急跳的时候，只有到我们陷入着魔的激情中的时候，只有在他的作品完全属于我们的时候，我们才完全属于他。

不可否认，无可讳言，毋需美化的是，陀思妥耶夫斯基与读者的关系，既不是友好的关系，也不是愉快的关系，而是处于一种充满危险本能、残酷本能和性欲本能的分裂状态。这是一种如同男女之间那样的充满激情的关系，而不是像在其他作家那里是一种友谊的关系和信赖关系。狄更斯或戈特弗里德·凯勒、他的同代人都以温情的劝说，都以音乐一般的引诱力把读者领进他们的世界。他们都亲切地和读者闲聊着讲到事件上去。他这位满怀激情的人想要的是我们所有的一切，而不只是我们的好奇心，我们的兴趣。他渴求我们的全部感情，甚至我们的肉体。他首先给内部的大气充电，很巧妙地提高我们的易激动性。于是一种催眠状态——我们的意志丧失在他的充满激情的意志中——便开始了。他像巫师一样，念念有词，而且没完没了，失去控制。他用漫无边际的谈话裹住思想内容，他用秘密和暗示引诱参与，直到我们深深地往内部走去。他不能容

忍我们过早地沉溺进去，他在快感的体验中延长准备工作的折磨。焦躁不安开始在人们心中悄悄沸腾起来。但是他还一再推出新的人物，展示新的景象，延迟对事件的深入认识。这位聪明淫荡的性爱之徒，他用恶魔一般的意志力抑制我们的全心投入，并进而提高内在的压力，增强气氛的刺激。(在人们知道那些不理智的精神状态，就是拉斯柯里尼科夫走向谋杀的准备工作之前，那些精神状态在拉斯柯里尼科夫身上已经持续了多么长久呀！不过人们在神经中早已预感到了可怕的事件。) 然而陀思妥耶夫斯基的性欲快感热衷于对延缓所做的精心安排，这种快感如针刺过的痕迹一样，使得感受者的皮肤发痒。陀思妥耶夫斯基在重大的事件之前，残酷地放慢速度，还连篇累牍地大讲深奥难解和着魔似的无聊话，一直到他在激动的人身上（其他人对这类事情毫无感觉）引起思想的狂热，引起身体的痛苦为止。然后在非常热的胸膛大锅里感情沸腾起来，快要迸飞到四面墙壁上的时候，他才用铁锤敲击那个人的心，于是那极其精确的几秒钟便颤抖着降临了，这时解脱就像闪电一样，从他作品的天空里降落到我们内心的深处。直至精神紧张到无法忍受的时候，陀思妥耶夫斯基才撕破史诗般的秘密，把紧张得快要断裂的感情溶解到柔和的，涨潮般涌起的，泪流满面的感受中。

陀思妥耶夫斯基就是如此怀有敌意地，如此情欲放浪地，如此狡黠而且充满激情地摆弄和掌握着他的读者。他不是在断打搏斗中制服读者，而是像一个凶手，一连几个小时围着他的牺牲者盘旋行走，然后在霎那之间刺穿牺牲者的心脏。他的技艺是一种爆发性的技艺：像打零工似的，一锹接一锹地在马路上工作，而是用体积很小的集束力量，从内部炸开这个世界，炸

开获救的胸膛。他的准备工作完全是在地下进行的，这就像是一场密谋策划，就像是给读者的一次闪电式的惊骇。人们虽然有所觉察，但是并不知道，正在走向一场灾难，不知道他要在哪些人中间埋下矿井坑道的支柱，他要从那个方面挖掘，他要在什么时候进行可怕的爆破。矿井构造使得每一个人都通向事件的中心点，每一个人都背负着激情的引爆材料。但是谁来点燃引爆触点呢？(例如，在那么多内心中了思想毒的人中，费多尔·卡拉马卓夫要杀害谁呢？)这一点是用前所未闻的技艺一直隐藏到了最后一刻。这是因为什么事情都让人去猜想的陀思妥耶夫斯基丝毫没有泄露他的秘密。人们总是感觉到命运好似一只正在生活的地面下边打洞的鼹鼠。人们还感觉到，矿井移到了贴近我们心脏的地方，于是便失去了知觉，便在没完没了的紧张心情中忍受煎熬，一直到像闪电一样骤然划破抑郁沉闷的紧张气氛的那几秒钟为止。

为了这短暂的几秒钟，为了把情况作前所未有的集中，叙事文学作家陀思妥耶夫斯基需要一种迄今没听说过的描述重量和描述广度。只有宏伟壮观的艺术，只有那种具有原始世界雄浑气魄和神秘重量的艺术，才能使感情如此紧张，情况如此集中。在这里，广度不是指喋喋不休地讲废话，而是指的建筑艺术。正如金字塔的尖顶需要庞大的基础，陀思妥耶夫斯基为了写出巅峰顶点，也必须使他的长篇小说有巨大的规模。果不其然，他的长篇小说就像他的祖国的伟大河流伏尔加河和第涅伯河那样，波涛澎湃，滚滚而来。伟大河流的风格是他的长篇小说所特有的，它们波浪滔滔，一步步卷带着惊人丰富的生活内容。在成千上万页的书里边，河流偶尔也泛滥到艺术人物形象的河岸外边，也冲刷很多政治卵石和论战石块。有时候灵感减

弱了，河流便也有宽阔的地方和沙滩的地方。现在河床显得干涸了。重大事件在不畅的水流中蜿蜒迂回，艰难地继续前进。滔滔洪流在交谈的沙滩上滞留几个小时，直到重新找到自己的深度和激情的推动力的时候为止。

但是随后接近大海了，在平铺直叙地讲述聚结成旋涡的地方，河流突然出现了一些湍急之处。在这里书页仿佛在飞，河水流速快得惊人，就像是离弦之箭，把人们的思想带进感情的深渊。现在人们感觉到临近了深渊，瀑布传来了隆隆的雷声。那整个宽大的沉重的河水，突然间有了奔腾咆哮的速度。正如故事的洪流仿佛受到瀑布的磁性吸引而在净化感情的导泻口聚集起泡沫那样，我们自己也不由自主地加快了翻动书页的速度，然后便突然跌进事件的深渊，仿佛感情已经崩溃。

在生活的庞大总数仿佛被压进一个数字的地方，这样的感情，这样极端集中的感情，既饱含痛苦，也令人头晕目眩。他自己曾经把这种感情称之为“高塔感受”——也就是神圣的精神错乱，是在特殊的深渊上鞠躬，是在预感中享受致命摔倒的幸福。人们这种既生气勃勃又意识到死亡的极端感受，始终就是陀思妥耶夫斯基叙事文学宏伟的金字塔上人们看不见的尖顶。也许他所有的长篇小说都是为了这个白热化感受的瞬间而写的。陀思妥耶夫斯基创造了大约二十至三十个这样宏伟壮观的章节。在这些章节里，激情凝聚成一团，无比的猛烈，以致它不是在人们初读的时候——因为它仿佛在袭击一个无力抗拒的人——而是要到第四次或第五次复读的时候，才会像喷射火焰一样照亮人心。在这样的时刻，全书的人物总是会突然聚集在一个房间里，而且都是处于自己极其固执的紧张状态中。所有的街道，所有的河流，所有的力量，都神奇地汇聚到一起，都

溶解到一个惟一的姿态，一种惟一的神情，一句惟一的话语中。我想起了《群魔》里的一个场景：沙托夫的巴掌以“干脆的拍击”破开了秘密的蜘蛛网，例如《白痴》中娜斯塔西娅·菲里波芙娜把十万卢布投到火中的景象，或者像我想到的《拉斯柯里尼科夫》和《卡拉马卓夫兄弟》里边供认的场面。建筑艺术和强烈激情就是在他的艺术的这种最高级的，不再是题材，是在艺术的这种基本要素中毫无保留地结合在一起了。陀思妥耶夫斯基只有在极度兴奋的时候是个统一的人，只有在这样短暂的时间里是个卓越的艺术家。但是从纯粹艺术上看，这些场景都是艺术战胜人物的无与伦比的胜利。这是因为，人们只有在反复阅读时才感觉到，使条条攀登道路达到这个顶点需要多么天才的计算；而且这么庞大的方程式，这么一个上千位数互相交叉的方程式怎么转眼之间化成了最小的数字，化成了最后完完全全的感情单位：极度兴奋。陀思妥耶夫斯基把所有的长篇小说都修建成了这样的尖顶。这些尖顶聚集了全部带电的感情大气，并能以准确无误的可靠性把命运的闪电吸收进来。这就是陀思妥耶夫斯基最大的艺术秘密。

还必须特别说明这种独特的，在陀思妥耶夫斯基之前没有人拥有而且兴许在将来也不会有人在同样程度上拥有的艺术表现形式的根源吗？还必须说到，全部生命力在绝无仅有的瞬间里的这种抽搐不过是他自己的生命——即他那着魔的病症——转化成艺术的明显表现形态吗？艺术家的苦难从来不比癫痫病的艺术转化更为富有成果。在陀思妥耶夫斯基之前的艺术中，还没有出现过把丰富多彩的生活类似地集中到极其狭小的时间范围和空间范围里。他站在谢苗诺夫斯基广场上，眯缝着眼睛，在那两分钟里他又从头经历了一遍自己过去的全部生活。每次癫

癫病发作，他就在摇摇晃晃地踉跄而行和从椅子上结结实实摔倒在地板上之间的时刻里幻游人世各个领域。只有他才能够把一个充满重大事件的宇宙填塞进一个核桃壳的时间里。只有他才能够在爆发的短暂时间里强制看来不可能的事情成为现实，以致我们都没能觉察到这种征服空间和时间的能力。他的作品都是真正的集中奇迹。我想起来一个例子。请读一读长达五百多页的《白痴》第一卷吧。命运的暴动发生了，灵魂的混乱飞起来了，大多数人的内心活跃起来了。我们和他们一起逛游大街，和他们一起坐在家里。在偶然的思考中，我们会突然发现，这各种各样的庞杂事件都发生在从上午到半夜勉勉强强十二个小时的过程里。卡拉马卓夫兄弟的幻想世界也集中在仅仅两三天之内，拉斯柯里尼科夫的幻想世界集中在一个星期里。这是简练的杰作，是一个叙事文学作家还从来没有达到过的，甚至实际生活中也只有罕见的短时间里才出现过。大概只有把整整一生和过去的几代人的生活集中在从中午到晚上短暂期限内的古典悲剧《俄狄浦斯》了解这种从高峰跌入深渊的迅猛摔倒，而且也了解感情暴风雨的这种净化力量。没有什么叙事文学作品能和这种艺术相比。因此，在重要的时刻陀思妥耶夫斯基总是作为悲剧作家发挥作用，他的长篇小说仿佛就是包裹好的变化过的戏剧。归根结底说吧，卡拉马卓夫兄弟的精神具有古代希望悲剧的精神，肉体则具有莎士比亚戏剧的肉体。这位命运悲剧天空下边的巨人赤裸裸地站在他们之中，没有抵抗力，也十分渺小。

令人奇怪的是，在主人公充满激情摔倒在地的时候，陀思妥耶夫斯基的长篇小说就突然丧失了叙事的特征。薄薄的叙事文学外壳在感情的高温中熔化了，而且是气化了。除了苍白无

力的白热化对话以外，什么也没有留下。陀思妥耶夫斯基长篇小说中重要的场面都是不加掩饰的戏剧性对话。我们可以不增加一个词，不删减一个词，就把它移植到舞台上。每个人物形象都构建得很坚实，长篇小说波涌浪翻的广阔内容就是在这些对话中浓缩成了戏剧性的瞬间。陀思妥耶夫斯基总是渴求最后的定局，渴求强有力的精神集中，还总是渴望闪电般的宣泄。这些悲剧性的感受在对话的顶峰上把他的叙事文学的艺术品显然毫无保留地改造成了戏剧的艺术品。

不言而喻，远在语文学家们之前，急于求成的剧院工匠和林阴道剧作家就抢先认准了在这些具有戏剧性甚至舞台性效果场景里所包含的东西。于是他们根据《拉斯柯里尼科夫》《白痴》《卡拉马卓夫兄弟》很快就粗制滥造出来几部剧本。但是这就证明了，要从外部，从形象性和从命运上去把握陀思妥耶夫斯基的人物，并且把这些人物从他们的领域即他们的感情世界里提升出来，使他们脱离开有节奏，易激动和电闪雷鸣的气氛的尝试都失败得多么惨。这些人物形象就像剥了皮的树干，赤裸裸的，毫无生气。这些形象与他们生机盎然的，窃窃私语的，飒飒作声的枝梢相比，是有戏剧性的，树的枝梢高入天际，但每个枝梢都有千百条秘密的神经扎根在叙事文学的土壤中。陀思妥耶夫斯基的心理学不是刺眼灯光的心理学，它嘲笑那些“改编者”和缩写者。这是因为在这个叙事文学的人间地狱里有不可思议的肉体接触、隐蔽活动和细微感情差别。陀思妥耶夫斯基不是根据可以看得见的姿态，而是根据成千上万次的暗示形成和塑造出人物形象的。文学只知道这种感情的网状系统，而对蜘蛛网柔软的东西毫无所知。为了感受一下叙事文学这种皮下的，即仿佛是在皮肤下边流动的暗流的普遍性，人们可以读

一下陀思妥耶夫斯基长篇小说的法文缩写版本。这种版本似乎什么都不欠缺，重要情节像电影一样迅速映出。人物形象看起来甚至还更为灵活，更为完整，更加充满激情。然而在某些方面这些人物是贫乏的，他们的感情缺少那种奇异彩虹的灿烂光辉，他们的气氛缺少闪烁放光的电，缺少紧张的郁闷气氛，正是这种紧张才使放电可怕而又有益。有什么不可替代的东西被破坏了，是魔法圈子破裂了。人们正是从这些缩写和改编为戏剧的尝试中认识到了陀思妥耶夫斯基笔下作品广度的意义，认识到了他那好像是离题万里的讲述的目的性。这是因为他那些显得十分偶然多余、琐碎、短暂，顺便的暗示都有后边几百页的书作为呼应。在故事的表层下边，隐蔽接触点的这些线路是畅通的，继续传送信息，交换秘密的反思。在他的笔下有感情的密码，有细微的肉体迹象和心理迹象。这些迹象的意义要到第二遍或者第三遍读的时候才会变得显而易见。叙事文学作家从未有过这样仿佛是贯穿到神经的叙述体系，从未在重要情节的骨架下边，在对话的皮肤下边，有如此隐蔽的混乱事件。不过人们只能够勉强地把它称之为体系。这种心理学的程度只能用乍看起来为所欲为但却自有其奥秘之处的规则来相比。其他叙事文学艺术家，特别是歌德，似乎把大自然主要作为人进行模仿，并且让我们对发生的事件有机的像对一种植物，生动的像对一处风景一样来加以欣赏。我们阅读陀思妥耶夫斯基的一部长篇小说，就如同与一个特别深沉和充满激情的人相遇。陀思妥耶夫斯基的艺术作品，它的不朽可以为证，是最有现世性的，不可计算的，深不可测的。就像感情在身体范围之内是无可比拟的一样，他的艺术作品在艺术的表现形式里也是无可比拟的。

这绝不是说，他的长篇小说都是完美无缺的艺术品，它们的确还远不如某些涉及范围较小，满足于比较朴实的事物，内容比较贫乏的作品。他这个无限制的人能够达到永恒却不能模仿永恒。但是陀思妥耶夫斯基的这种焦躁又从他的艺术悲剧回到了他的生活悲剧中。像巴尔扎克的情况一样，他为了出色地制作他的作品，也被生活驱赶得急如星火，非常忙碌。这是他外表的命运，而不是他内心的轻率。我们不可忘记，他的作品是如何产生的。陀思妥耶夫斯基总是还在写第一章的时候，就已经把整部长篇小说卖出去了。每一次写作都是从预支稿酬到新的预支稿酬的追逐。他在到世界各地的逃亡中仍“像一匹邮车上的老马一样地”工作。有时他没有时间给作品作最后的润色，也没有休息。他这个最内行的人，自己很清楚这种欠缺，因此他有些负罪感！他愤慨地呼喊：“但愿他们都能看到，我是在什么情况下写作的。他们要求我拿出没有瑕疵的佳作。而我是由于最严酷、最悲惨的窘困才被迫仓猝从事的。”他诅咒能够舒适地坐在自己庄园里逐行进行仔细推敲的托尔斯泰和屠格涅夫。舍此之外，他再没什么要羡慕他们的。他本人不畏惧贫困，但是他这位被压抑成劳动无产者的艺术家，是出于艺术家但愿有一天能够安静地和圆满地进行艺术创作的放肆渴望，而对“庄园主文学”大发雷霆的。他知道自己作品中的每一个缺陷。他很清楚，在癫痫病发作以后，精神紧张程度放松，好像绷得紧紧的艺术品包装皮变得不严密了，让一些无关的东西渗透了进来。每逢他朗诵手稿的时候，朋友们和他的妻子便得经常提醒他防止在癫痫病发作的意识昏迷中易犯的严重疏忽。这位无产者，这个找活儿干的临时工，这个在最艰难困苦的时期里前后相继连续写出来三部宏伟长篇小说的预支稿酬的奴隶，在内

心里是最有觉悟的艺术家。他疯狂地喜爱金饰工艺技术，喜爱一个精美的金丝编织品。还是在艰难窘困的鞭子下求生的时候，他就一连几个小时为这个编织品锉磨和造型。他曾经两度销毁《白痴》，尽管他的妻子在挨饿，而且还没有支付助产士的钱。他要达到完美无瑕的意志是无止境的，但是艰难窘困也是无止境的。外部的强制和内部的强制，这两种最强大的力量再次展开搏斗，争夺他的感情。他作为艺术家，依然还是伟大的二元分裂论者。正如他身上的人永远渴求和谐和安宁一样，他身上的艺术家也永远渴求完美无缺。有时候他用断过的胳膊把自己挂在命运的十字架上。

这样，艺术这个惟一的女神，对被钉上十字架的分裂者的她也不是拯救，她也是痛苦、焦躁不安、急迫和逃亡，她也不是无家可归者之家。推动他进行艺术创造的激情把他驱赶得越过了完成。越过了完成他就被驱向了永恒的无限；他的小说建筑同中断的未完成的塔楼一起（这是因为他曾许诺要为《卡拉马卓夫兄弟》和《拉斯柯里尼科夫》两书都写出第二部来，但却从未写出来。）高直耸入永恒问题的云端。如果我们不再把他的建筑物称为长篇小说，如果我们不再以叙事文学标准来评价它们，那么，它们早就不是文学，而是某种隐秘的入门书，先知的预言，关于新人的前奏曲和警告了。陀思妥耶夫斯基像他所有显赫的俄罗斯前辈一样，只觉得艺术是人对上帝作忏悔的桥梁。我们记得起来：果戈里在写了《死魂灵》以后就抛开了文学，变成了神秘主义者，变成了新俄罗斯的神秘信使。托尔斯泰作为六十岁的老人诅咒艺术，诅咒自己的艺术和外国的艺术，变成了善良和正义的福音教徒。高尔基放弃荣誉，变成了革命的宣告者。陀思妥耶夫斯基直到最后一个小时才放下笔，但

是他所创作的早已不再是人世间狭义的艺术品，而是新俄罗斯世界的某种神话，是一种启示录式的宣告——含义模糊，颇费猜详。正因为他书中最后的东西只能进行猜测，而不是铸成了非永恒的表现形式，所以他的书是人和人性通向完善的道路。

跨越界限的人

你不能终止，
这就使得你伟大。
歌 德

传统是过去围绕现代的冷酷界限：凡是想要进入未来的人都必须跨越这个界限。大自然在认识中是不肯停步的，诚然它似乎要求秩序，然而却喜欢为了新秩序而破坏秩序的人。大自然总是以其充溢的力量把个别人造就成离开感情的故国家园，远航到未知的茫茫大洋里，走向内心的新地区即精神的新领域的征服者。没有这些勇敢的跨越界限的人，人类就会自我封闭。人类的发展也就会是个环形的道路。没有这些伟大的信使——人类似乎在他们身上超越了自己——，每一代人对自己的道路都会一无所知。没有这些伟大的冒险家，人类就不会了解自身最深刻的含义。使得世界广阔的不是那些平心静气的专家，不是祖国土地的地理学家，而是一些横越茫茫大洋，乘船驶往新印度的亡命之徒。不是心理学家，科学家，而是作家中不受约束的人，跨越界限的人，在他们的深度上认识了现代的灵魂。

在文学中那些伟大的跨越界限的人中间，陀思妥耶夫斯基是最大的跨越界限的人。除了他这个焦急暴躁的人，除了这个

用他自己的话说是，“需要不可测量的事物和无止境的事物就像需要地球本身一样”的不受约束的人，再没有人发现这么多感情的新领域，他在什么地方都不会停步不前。他在一封信里既自豪又自责地写道：“我到处都跨越界限，在各个领域里。”要列举出他所有的行为事迹，那简直是不可能的事。如徒步翻越思想的冰山雪岭，又如下降到潜意识隐蔽最深的源泉，还有上升，仿佛梦游者那样上升到令人头晕目眩的自我认识的顶峰。没有他这位伟大的跨越一切界限的人，人类就会对自己先天固有的秘密所知更少。现在我们从他的作品的高峰上对未来比以往任何时候都看得更远。

陀思妥耶夫斯基跨越的第一个界限——他给我们打开的第一个遥远的地方——是俄国，为世界发现了他的国家。他扩大了我们的欧洲意识，是第一个让我们把俄国人的感情看作世界感情的片段，最宝贵的片段的人。在他以前，对于欧洲来说，俄国意味着一个界限：那里是往亚洲去的道路，是地图上的一块，是我们自己尚未开化的，已经度过的文化童年的一段往昔。但是他还是第一个给我们看到这不毛荒野中未来的力量的人，从他以后我们才觉得俄国是笃信宗教的一种新的可能，是人类伟大诗篇中下一个名句。他使全世界的心随着知识和时间更加广博丰富起来。普希金（我们对他理解很不够，因为他的诗的手段在每一次翻译中都要丧失电力。）只给我们看到了俄国的贵族，托尔斯泰又给我们看到了宗法制度下边纯朴的乡下人，给我看到了古老的，被分隔开的，精力衰竭的世界本质。陀思妥耶夫斯基才以宣布新的可能性点燃起我们的感情，才激发起这

个新国家的守护神。所以正是在这场战争①中我们感觉到了，关于俄国我们所知道的一切都是通过他才知道的，而且是他使我们能以感受到这个敌国也是感情的兄弟之邦。

但是比在文化上扩展关于俄国概念的世界知识（如果普希金不在三十七岁时被决斗的子弹带走生命的话，也许他就早已扩展了俄国概念）更为深刻和更为重要的是，我们在感情上自我了解的惊人扩大。这种扩大在文学中是没有先例的。陀思妥耶夫斯基是心理学家中的心理学家，人心的深度神秘地吸引着他。他的真实世界是无意识、潜意识、无法解释的东西。自莎士比亚以来我们还没有学到过这么多感情的秘密，和感情交错的神秘规律。陀思妥耶夫斯基像惟一从哈得斯——冥间世界——回来的奥德修斯那样，给我们讲述了精神的冥间世界。这是因为与奥德修斯的情况相同，他也由一个上帝，一个魔鬼陪伴着。他的疾病把他拉到普通人上不去的感受高峰，然后猛然把他击倒，使他不安和畏惧，甚至陷入人世彼岸的状态。这种病使得他能够在忽而酷寒，忽而炎热，非生物的和残存生物的大气中进行呼吸。正如夜间活动的动物能够在黑暗中看到东西那样，他在昏暗情况下比其他人在白天看得更清楚。在气息相闻的距离内他能照亮精神错乱者的面孔，他能像月夜梦游者那样登上那些清醒的人和有知识的人会昏厥摔倒的感觉顶峰，而且准确无误。陀思妥耶夫斯基进入无意识的冥间世界里边是非常深的，比医生、法律学者、刑法学家和精神变态者更深。科学后来才发现和命名的许多仿佛从死亡体会中用解剖刀刮下来的种种心灵感应的，歇斯底里的，幻觉的，性欲反常的现象，他

①指第一次世界大战。

都由于有那种清晰的共知和共感的神奇能力而预先描写出来了。他追查精神的种种异常现象，一直追到精神错乱的边缘(精神上的无节制)，一直追到犯罪行为悬崖峭壁上（感情上的无节制)，并且进而穿越过一片无边无际的精神新地区。一门古老的科学随着陀思妥耶夫斯基而翻过了最后一页，于是在艺术中陀思妥耶夫斯基开创了一种新的心理学。

这是一种新的心理学：精神的科学也有自己的方法，艺术也有，初看起来，艺术通过千秋万代像似一种无限的统一体，也有不断常新的规律。这里也有通过不断的新的溶解和确定而出现的知识变化和认识进步，正如化学通过实验越来越减少了看起来不可分的原始元素的数量，或者在看来简单的东西中还能认识到各种成分一样，心理学也通过不断进步的区分技术把感情的统一体分解为无止境的冲动和反冲动。尽管个别人有过种种能预见的天才，但是旧心理学与新心理学之间的分界线还是不会认错的。从荷马一直到莎士比亚，就只有单线性的心理学。人的表达公式依然是：肌肉和骨骼中的品质。例如，奥德修斯是狡猾的，阿西里是英勇的，埃杰克斯① 是慷慨激昂的，纳斯托尔②是贤达明智的……这些人的每一个决断，每一个行为，在他们意志的射击面内都是公开得清清楚楚的。还有个古代艺术向新艺术转折时期的诗人莎士比亚，他所描绘的人物总是有一个属音挡住了他们性格中相互冲突的旋律。而且正是他从精神的中世纪里给我们新时代的世界预先送来了第一个人物。他把哈姆莱特创作成第一个疑难的性格。这就是现代多变化人物的

①希腊联军一方攻打特洛耶城的英雄。

②希腊联军一方攻打特洛耶城的老将。

祖先。在这里意志第一次在新心理学的意义上冲破了抑制，把进行自我观察的镜子放到了精神里，塑造了要对自己进行了解的人物。这个人物同时过着内部与外部的双重生活。他实现于在行动中思考，在思考中行动。在这里人物第一次过自己的生活，就像我们对生活的感受那样，人物的感觉也像我们现代人的感觉一样，当然他还是出之一种意识的朦胧状态：他这位丹麦王子受迷信世界的道具所包围，还得用魔汤和精灵来影响他焦躁不安的思想，而不仅仅是用空想和猜测。但是在这里也确实完成了把感情一分为二这个心理学上了不起的大事件。精神的新大陆发现了，未来的研究者走上了康庄大道。拜伦、歌德、雪莱的浪漫主义人物，恰尔德·哈罗尔德和维特都在永恒的对立中感受到了自己的本性同客观世界充满激情的矛盾，都以自己的焦躁不安促进了感情的化学分解。在这个时期里精密科学还提供了许多宝贵的单项知识。然后司汤达出现了，关于感情的净化教育、感觉的多义性和转化能力，他比所有的先驱人物都知道得更多。他猜想，为了每一个具体决定，胸中都要发生深奥莫测的冲突。但是他这位天才在精神上的惯性和性格中散步式的漫不经心，使得他还不可能阐明无意识的全部动力学。

统一体的伟大破坏者，永恒的二元论者陀思妥耶夫斯基才深进了这个秘密。是他而非别人，创立了完善的感情分析。在陀思妥耶夫斯基笔下感情的统一体被撕碎成了一团，仿佛他的人物都装进另外一种精神，像从前所有的人物那样。与他的细微区分相比，他以前的作家们最勇敢的精神分析也显得肤浅。那些感情分析的作用颇似一本用了三十年的电气工程学教科书，只讲到了基础知识，而对重要部分还根本没有预料到。在他的简单感情的精神领域里，没有什么是不可分的元素：一切都是

结合物、中间过渡形式、通过形式、转变形式。感受在无休无止的反转颠倒和混乱迷惑中踉跄而行，犹豫不决地走向行动。意志和实际情况的迅速交流把感受摇晃得如一团乱麻。人们总是以为已经接触到了一个决定，一个欲求的最终基础，可它却又总是不断地返回指向另外一处。憎恶、喜爱、情欲、衰弱、虚荣、傲慢、统治欲、谦恭、敬畏等种种欲望都盘根错节地交织在永恒的转变中。在陀思妥耶夫斯基的作品中感情是一团乱麻，是一种庄严的杂乱无章。在他的笔下有渴求纯洁的醉鬼，有渴求悔过的罪犯，有出于对单纯的乡下姑娘的爱慕的强奸者，有出于虔信宗教的需要而诅咒上帝者。他的人物如果渴望什么，就会去作什么，既抱着碰壁的希望，也抱着实现的期待。如果完全摊开来看，他们的固执无非是一种隐蔽的羞耻，他们的爱无非是一种萎缩的恨，他们的恨也无非是一种隐蔽的爱。对立孕育对立。在他的笔下还有出于贪求痛苦的好色之徒，出于贪图欢乐的自我折磨者。他们意志的旋涡飞快地作圆周旋转，他们在欲望中享受到乐趣，在乐趣中享受到厌恶，在行动中悔恨，反过来在悔恨中又行动。在他们那里仿佛感受有上方和下方，有感受的多倍化。他们的手的动作并非他们内心的动作。他们内心的言语又不是他们嘴上的言语。每一个具体的感情都是如此的分裂、复杂、多义。要想在陀思妥耶夫斯基的笔下领会感情的统一体是绝对不会成功的，要想在语言概念网中捕捉某个人物也是绝对不会成功的。人们把费多尔·卡拉马卓夫称为纵欲者，这个概念好像完全说明了他。但是斯维德里盖洛夫不也是一个纵欲者吗？还有那个“成长者”中的无名氏大学生不也是吗？不过在他们与他们的感情之间有多么大的一个世界呀！在斯维德里盖洛夫那里淫欲欢乐是一种冷酷的，没有思想的放荡

行为，他是自己淫乱行为的深思熟虑的策略家。卡拉马卓夫的淫欲欢乐则又是生活乐趣，是把放荡行为推进到自我玷污，是一种要混进最低层生活的深沉冲动。这是因为生活——最低层的生活——就是从生命的极度兴奋中再来享受生活的煎熬。前边那人是出于贫困的纵欲者，后边这人是出于感情无节制的纵欲者。在后者身上是病态的精神激动，在前者身上则是一种慢性的炎症。斯维德里盖洛夫又是个淫欲欢乐的平均值的人，代替罪恶的是一种“小恶习”。他是小而脏的动物，是一只性欲的昆虫。前边那个“成长者”中的无名氏大学生则是精神堕落的反常行为上性的表现。人通常包含在一个概念里，但是在人与人之间可看到有许多世界。因此在这里正如淫欲欢乐是各不相同的，而且都消溶于它神秘的根源和成分里那样，对陀思妥耶夫斯基笔下的每次感受，每次冲动，也都能追溯到最后的深处，追溯到一切电流的起源，追溯到自我和世界之间，维护与奉献之间，傲慢与屈从之间，挥霍浪费与节俭行事之间，个体化与集体之间，向心力与离心力之间，自我扩张与自我毁灭之间，自我与上帝之间的那个最后的对立。人们可能像当前所要求的那样，把这些对立叫作成对的矛盾。最后的对立总是灵与肉之间那个世界的原始感情。在陀思妥耶夫斯基之前，我们对于感情的如此繁纷复杂，对于我们的精神的混合性，从来没有知道这么多。

然而最为令人惊讶的是，在陀思妥耶夫斯基笔下感情溶解在爱情里。他的功绩之一就是把长篇小说，把几百年以来，乃至把自从古代希腊罗马以来的整个文学只是归之于男女之间的这种中心感情，像是注入全部存在的最初源泉，还要往下引向更深，往上引向更高，进入最后的认识。爱情对于其他作家来

说，是生活的最终目的，是艺术作品讲述的目标。但是对于陀思妥耶夫斯基来说，爱情却不是生活的基本要素，而只是生活的阶梯。其他作家所唠叨不休的是和解的光荣瞬间，是在这个时刻里一切斗争得到调和，精神和感官、家族和世代，这时都完全溶解到最美好的感受中。归根结底，在其他作家那里的生活冲突与陀思妥耶夫斯基笔下的冲突相比全都显得令人好笑的幼稚：爱情触动人物，魔杖从神的云端降下，秘密，了不起的魔法，令人费解，无法说明，生活最后的奥秘。于是男人的爱情就是：如果他得到了他所追求的女人，那么，他就是幸福的；如果他得不到他所追求的女人，那么，他就是不幸的。在所有的作家笔下，人性的天堂就是再度被爱。然而陀思妥耶夫斯基的天堂更高。在他的笔下，拥抱还并非结合，和谐也还并非统一。对于他来说，爱情不是幸福状态，不是调和，而是升格的争斗，是永恒创伤的剧烈疼痛。因此爱情是一个苦难证件，是一种比在平常时候更为剧烈的人生痛苦。如果陀思妥耶夫斯基的人物彼此相爱了，那么，他们就不是安闲平静的了。相反，他的人物由于自己本性的种种冲突而发生的震颤决不多于他们的爱情得到爱情回报的那个瞬间。这是因为他们不让自己沉浸于自己洋溢的感情之中，而是要努力提高这种洋溢的感情。他的二元论的真正子女都没有在这最后的一瞬间停步不前。他们都轻视那种一瞬间平静的方程式（其他所有人都把这一瞬间选定为最美好的瞬间）：男女情人都是以同样的强度去爱和被爱。因为那就会是和谐，就是一个终点，就是一个限度，可他们只是为无限而生。陀思妥耶夫斯基的人物既不愿意去爱别人，也不愿意被别人爱。他们总是爱牺牲者，他们都愿意成为牺牲者，成为奉献更多的人，成为接受更少的人。他们在精神错乱的感情

拍卖中互相抬高价格，直到感情仿佛成了一声喘息，一声呻吟，一场斗争，一阵痛苦的时候，直到感情作为平静的娱乐开始的时候为止。如果他们被人拒绝，如果他们受到嘲弄，如果他们受到轻视，那么，他们在迅速的变化中就是幸福的，因为他们那样就成了给予的人，无限给予的，而且是不为给予而要求任何东西的人。因此，在他这位对立大师的笔下，憎恨总是与爱情非常相似，而爱情也总是与憎恨非常类同。但是即使在人们似乎专心互爱的短暂时期里，感情的统一也会再一次发生爆炸。这是因为陀思妥耶夫斯基的人物从不可能用自己感官与精神的整体力量去相爱。他们或者是用感官相爱，或者是用精神相爱。在他们身上肉和灵决不会处于和谐状态。只要看看他写的妇女就明白了，她们全都是同时生活在两个感情世界里的昆德莉人。她们用精神为圣杯服务，同时她们的肉体在提图雷尔① 的鲜花丛里燃烧着情欲的欢乐。双重爱情的现象在其他作家笔下是最复杂的现象之一，在陀思妥耶夫斯基笔下则是司空见惯的现象，理所当然的现象。娜斯塔西娅·菲里波芙娜在其精神本性中爱梅什金这个温柔的天使，同时又用性欲的激情爱她的敌人罗果仁。她在教堂门前从公爵那里挣脱开身子，跑到另一个人的床上睡觉。她从醉鬼酒宴上退回到她的耶稣基督身边。她的精神仿佛高高在上，惊骇地俯视着她的身体在下面的所作所为。当她的思想在极度兴奋中转向另外一个人的时候，她的身体却仿佛在催眠术的作用下入睡了。格鲁森卡也是如此。对于第一次诱奸她的人，她同时既爱又恨。她在强烈的情欲中爱她的迪米特里，又怀着敬佩，完全非肉欲地爱着阿廖沙。《少年》的母亲

①昆德莉和提图雷尔均系格纳《帕西法尔》中的人物。

出于感激爱上了她的第一个丈夫，同时又出于奴隶身份，出于过分强调的屈从爱着维尔斯洛夫。这个概念的变化是无限的，无法测算的，而另一些心理学家则只草率地归之为“爱情”的名下。这就像历朝历代的医生把一批批疾病硬填在一个名字下边，而为了那一个名字我们今天要用数以百计的名字和方法。在陀思妥耶夫斯基的笔下，爱情可能是经过转化的憎恶（亚历山大）、同情（杜尼娅）、固执（罗果仁）、淫荡（费多尔·卡拉马卓夫）、自我强暴。但是在爱情后边总是还有另外一种感情，一种原始感情。他所写的爱情决不是基本的不可分解的，无法阐明的原始现象，奇迹。他总是对最强烈的情欲感情进行阐述和分解。噢，这些变化是无穷尽的，是无穷尽的。每一种变化都放射光芒异彩，从冷漠到严寒冻僵，又再度灼热起来。就像生活纷繁复杂那样，爱情的变化也是无限的，难穷究竟的。我想回忆一下卡捷琳娜·伊万诺夫娜，她在一次舞会上看到了迪米特里。迪米特里让人把自己介绍给她。他侮辱了她，因此她憎恨他。他又进行报复，对她进行侮辱，而她依旧爱他。或者说，她所爱的根本不是他，而是他对她进行的侮辱。她为他作自我牺牲，还以为是在爱他。但是她所爱的只是他所作的自我牺牲，只是爱情的特别姿态。因此，她愈是显得很爱他，便愈是非常憎恨他。这种憎恨突然冲向他的生活，破坏他的生活。而就在她破坏他的生活那个瞬间里，在她的自我牺牲似乎要显现为谎言的那个瞬间里，她也就对所受的侮辱进行了报复。——她又爱起他来了！在陀思妥耶夫斯基笔下，一场恋爱事件就是这样的错综复杂。如果两个人互相爱恋，而且在历尽生活的艰险以后都冷静了下来，那么，这与翻到最后一页的书怎么相比？在其他人的悲剧结束的地方，陀思妥耶夫斯基的悲剧才开始。这

是因为他不想把爱情，即把两性温柔的和解，看作世界的意义和胜利。他再次和古希腊罗马的伟大传统建立起了联系。在古代，一个人命运的意义和伟大不在于争夺到一个女人，而在于经受得住世界和众神的考验。在他的笔下人物又站起来了，但不是把目光盯住女人，而是用宽广的额头对着他的上帝。他的悲剧比世世代代的悲剧和男人与女人的悲剧都更加伟大。

如果我们是在这样深度的知识里，在感情的完全分解中来认识陀思妥耶夫斯基，那么，我们就会明白，他那里是没有再回到往昔的道路的。一门艺术如果想要是真实的，那么，从此以后，它就决不可提供被他砸碎了的感情小圣像，决不可再把长篇小说封锁在社会和感情的小圈子里，决不可再使被他照亮了的，神秘的精神中间王国阴暗起来。他是第一个给了我们人物预感的人。与过去相比，我们就是首批感情不同的人，因为我们比所有从前的人拥有了更多的知识。谁也无法估算，在他的书发表以后的这五十年里，我们有多少人变成了与陀思妥耶夫斯基的人物相似的人，在我们的性格中，在我们的血液中，在我们的精神中有多少先兆使他的预感成为事实。他首先踏上的这块新土地或许就是我们的国家，他所征服的界限或许就是我们安全的故乡。

他像先知一样为我们发现了我们正在经历的最后真实里的无限性。他为人物的深度提出了新的标准：在他以前没有那个肉体凡胎的人知道这么多精神不朽的秘密。但是令人惊异的是，尽管他大力扩展了我们对自身的了解，我们借助他的认识却永远难忘他为人谦恭和把生活作为某种魔性来感受的崇高感情。通过他，我们变得更自觉了。这一点没有使我们有更多自由，而是使我们有了更多约束。现代人自从把闪电认为是，而且命名

为电的现象，为大气的电压和放电以来，仍像历代人那样感受到闪电的威力。我们提高了对人物精神程序的认识，也丝毫不减少对人性的崇敬。正是这个故意给我们看精神一切详细情况的陀思妥耶夫斯基，这个伟大的分析家，这个感情解剖学家，他同时也比所有现代作家提供了更为深刻，也更为广泛的世界感受。他对人物认识之深刻是前无古人，对于他塑造的不可理解的神圣，神，他的敬畏是无人可比的。

上帝的折磨

上帝把我折磨了整整一辈子。

陀思妥耶夫斯基

“有一个上帝吗？还是没有？”伊万·卡拉马卓夫在那场可怕的谈话中对与他貌似的人，即魔鬼这样责问说。那恶魔报以微笑，不急于回答，为他这个深受折磨的人卸下了这个极为沉重的问题。伊万于是“以不可遏制的固执”，趁着神圣的狂怒进逼恶魔：在这生存攸关的最重大问题上恶魔应该而且必须给他作出回答。但是魔鬼只是往暴躁的炉栅栏里煽风，对他这个绝望的人回答说：“这个我不知道。”魔鬼为了折磨这个人，便对他寻求上帝的问题没有作答，给他留下了上帝的折磨。

在陀思妥耶夫斯基的所有人物和他自己身上都有这个提出上帝问题而又不作答复的恶魔。所有的人都得到那样一颗能用这些痛苦的问题折磨自己的“更为高尚的心”。“请您相信上帝！”另外一个变成人的魔鬼斯塔夫罗金猛然盛气凌人地训斥屈从的沙托夫说。他把这个犹如火红的钢刀一样的问题刺进了沙托夫

的心窝。沙托夫蹒跚而行回去了。他颤抖起来，面色苍白。这是因为在陀思妥耶夫斯基笔下，总是最正派的人在这个最后的信仰前边发抖（而他呢，他怀着神圣的恐惧在最后信仰的面前颤动得多么厉害呀）。直到沙托夫一再逼迫他时，从他那苍白的嘴唇才结结巴巴地讲出句托词："我相信俄罗斯。"只有为了俄罗斯他才信奉上帝。

这个隐蔽的上帝就是陀思妥耶夫斯基所有作品里的问题：我们之中的上帝，我们之外的上帝，还有上帝的复活。对于他这个真正的俄国人，这个最伟大和最有本性的，由千百万人培养起来的人来说，根据他的定义，这个关于上帝和永生的问题就是"人生最重要的问题"。他的人物没有一个逃得开这个问题，它作为事业的阴影随他一道成长，忽而跑到人物的身前，忽而又作为懊悔在人物的身后。但是他们都没能逃避开这个问题。惟一企图否认这个问题的人，那位异乎寻常的思想殉难者，《群魔》中的基里洛夫，为了杀死上帝而不得不自杀。这样他就比别的人更加充满激情地证实了上帝的存在和不可能逃脱。我们来看看他的谈话，其他人物多么想避开谈到上帝，多么想回避上帝，绕开上帝：他们总是喜欢在下边低声交谈，作英语长篇小说中的那种"small talk"（闲谈）。他们谈论奴隶制度、女人、西斯廷圣母像、欧洲。但是上帝问题的无限重力附着在每一个题目上，而且最后把每个题目拖进神秘的不可穷究中。陀思妥耶夫斯基笔下的每一次讨论都是在俄罗斯的概念上或者在上帝的概念上结束的。因此我们看到，对于他来说，俄罗斯和上帝这两个概念是同一的。俄罗斯的人物即他的人物，他们在思想上如同在他们的感情中那样，是不会止步不前的。他们必定总是不可避免地到最后由实践和事实转入抽象，从有限转入无限。

因此，上帝问题是一切问题的终点。它是把它的思想无可挽回地裹入其中的内部旋涡，用热情把它的灵魂填满它肉体中化脓的碎片。

用热情。这是因为，上帝——陀思妥耶夫斯基的上帝——是一切焦躁不安的根源，原因是，他这位对比的始祖同时既是是又是否。上帝不像古代大师们的图像画的那样，也不像神秘主义者文章中说的那样，上帝是云端之上的轻柔飘动，是优哉游哉的升华状态。陀思妥耶夫斯基的上帝是原始对比的两个电极之间迸发的火花。上帝不是本质，而是一种状态，是一种电压状态。上帝像他的人物一样，像创造上帝的那个人一样，是一个贪得无厌的上帝。不作出任何努力，没阐明任何思想，又对任何贡献都不满意。上帝是永远无法够得着者，也是一切痛苦的痛苦。因此，基里洛夫从陀思妥耶夫斯基的胸膛里呼喊说："上帝把我折磨了整整一辈子。"

陀思妥耶夫斯基的秘密就是，他需要上帝，然而却找不到上帝。有时候他认为已经属于上帝了，他的极度兴奋已经抱住上帝了。这时候他的否定的需要便发出铿锵响声把他又召回到人世间。没有人比他对上帝的需要悟解得更深刻。他曾经说过："我觉得上帝是必不可少的，因为他是能够永远爱的惟一本质。"还有一次他说："对于人来说，除了发现了人能够顶礼膜拜的东西之外，没有什么连续不断，更为折磨人的恐惧了。"他饱尝了六十年这种上帝的折磨，他像爱每一次苦难那样爱上帝，他爱上帝胜过爱其他一切。这是因为上帝是一切苦难中最永恒的苦难，于是苦难之爱就是他最深刻的生存思想。他历尽艰辛六十年走向上帝，而且"像枯干的草渴望雨露一样"渴望信仰。永远爆裂的东西想成为统一体，永远被追赶者想有个休息，永远

被驱使者想穿过激情的一切湍急河流，四散漫溢者想找到出路，找到安静，找到大海。他就这样把上帝梦想为安慰，然而却发现上帝是火。为了能够接受上帝，他想变得低微平凡，就像精神状态中的昏昏沉沉那样。他希望能有烧炭工人的信仰，就像那个“十普特① 重的胖商人的妻子”那样。为了成为一个信徒，他愿放弃作一个最博学的人，最有觉悟的人。他像魏尔伦② 那样祈求说：“Donnez－moi，de la simplicité.”（请给我一些纯朴吧。）头脑在感受中燃烧，顺流涌入上帝的静谧，像动物似的昏沉迟钝——这就是他的梦想。啊，他展开了双臂迎向上帝，他像动物发情似的欢闹折腾，他高声呼喊。他投掷捕鲸叉去捕捉上帝，给上帝布置下论证最大胆的猎狐圈套。他把激情像箭一样向上射去，他射中了上帝。对上帝的渴望就是他的爱情，就是一种“近乎不诚实的”激情，一种疾病的发作，一种感情的洋溢。

然而，因为他如此狂热地想有信仰，他就有信仰了吗？难道陀思妥耶夫斯基这位东正教最雄辩的律师，这位正教人士，本人是一名信徒，就是一个基督教的作家吗？在某些瞬间里他肯定是的：那时他没完没了地抽搐，那时他自己就痉挛成了一个上帝，那时他有了在人世间不起作用的和谐，那时他这个被钉上了十字架的分裂人在惟一的天空中得到了复活。然而即使在这个时候，他身上也还有某种东西保持着清醒，没有在精神的烈火中熔化。当他已经完全溶解，完全处于超越人世的酩酊醉态的时候，他那残酷无情的分析精神依然在暗中守候，而且测

①俄国在沙皇时期的重量单位，每普特为16.38公斤。

②魏尔伦（1844—1896）是法国象征派诗人。

量过了他想要沉入的大海。我们每个人与生俱来的，无法医治的分裂，在上帝的问题上也大张着口。但是迄今为止，还没有一个世上凡人像陀思妥耶夫斯基那样打开过深渊裂口的宽度。他是信徒中最虔诚的信徒，又是精神中最极端的无神论者。他在自己的人物身上也令人信服地描述了两种表现形式，即正反相对的可能性（他自己没有信服，也没有作出抉择。）一方面是自我献身，要像一粒尘埃溶解于上帝之中那样的屈从。另一方面则是极端的不可一世，自己要成为上帝："要认识到，有一个上帝；同时还要认识到，说人没有变成上帝，那是把人逼向自杀的胡说八道。"因此，他的心是在两方面，既在上帝的奴仆一边，又在否定上帝者一边，也就是既在阿廖沙一边，又在伊万·卡拉马卓夫一边。在他作品里连绵不断的宗教会议中，他没有作出抉择。他依然是既站在信教者一边，又站在异教徒一边。他的信仰是在世界两极——是与否——之间强大的交流电。陀思妥耶夫斯基即令在上帝面前也是个伟大的被开除出统一体的人。

就这样，他始终是把自己滚下山的石头重新推向知识高峰的永久滚石人西西弗斯①，是永远致力于接近他从未联系上的上帝的人。但是我没有弄错吧：对于那些人物来说，陀思妥耶夫斯基不是一个伟大的信仰说教者吗？由管风琴伴奏的那些庄严的上帝颂歌不是贯穿了他所有的作品吗？他的全部政治性论著和文学性著作不是一致证明了，而且是绝对地，不容置疑地证明了，上帝的必要性和存在吗？他的著作不是宣布了正教的

①西西弗斯是希腊神话中的一个暴君，在地狱中被罚推石上山，但到山顶，石即滚下，于是永远推石不止。

信仰，并且把无神论谴责为最严重的犯罪吗？但是在这里我们切不可把意志与真实混为一谈，切不可把信仰与信仰的要求混为一谈。陀思妥耶夫斯基这个不断走回头路的作家，这个生而为人的对照物，把信仰宣讲为必然性。他对别人愈是热情地宣讲信仰，他自己便愈是热情地不相信（这是指一种持久的，稳定的，平静的，依赖的信仰而言，是把“净化的热情”看成是最高的义务）。他从西伯利亚写给一个妇女的信里说：“我想给您讲一讲我自己。我是这个时代的孩子，是无信仰和怀疑的孩子。因此，很可能，是的，我确切知道，直到生命的终点，我将永远是这个样子。我愈是提出信仰的反证，我对信仰的渴望也就愈加强烈。这种对信仰的渴望曾经，而且现在仍然把我折磨得多么厉害呀！”他是从无信仰出发而有了对信仰的渴望的。这一点他从来没有比在这里讲得更明确过。于是这里就是对陀思妥耶夫斯基那些突出的重新评价之一：正是因为他没有信仰，而且吃透了这种无信仰的苦头，正是因为——用他自己的话说——他一向只是为了自己而爱痛苦，对待别人怀有同情，所以，他给别人宣讲他自己所不相信的对上帝的信仰。他这个被上帝折磨的人想有一个虔信的人类，这个痛苦的无信仰者想有幸福的信徒。他被钉在自己无信仰的十字架上向民众宣讲正教。他压制自己的理解力，因为他知道，理解力会揭穿和烧毁那给人以幸福的谎言。于是他便宣讲起了给人以幸福的谎言，也就是严格的，与圣经经文一致的农民教义。他这个“没有丝毫宗教信仰的人，这个对上帝造过反的人”，而且如他自豪地所说的，像他这样“用相似力量表明唯物主义，在欧洲别无他人”，然而他竟然要求屈从于东正教教会。为了使人们免受只有他亲身体验过的上帝的折磨，他着重宣讲的是上帝之爱。这是因为他知

道，“犹豫不定，信仰的焦躁不安——对于有良知的人来说，这是一种宁可吊死也不愿意忍受的痛苦”。他本人却不回避这种痛苦，他作为殉难者承担起了怀疑。但是他想要人类——他无限热爱的人类——避免这种怀疑。于是，他不是傲慢地宣布他的知识的真理，而是创造了一个信仰的谦卑的谎言。他把宗教问题塞进民族性中去，他赋予这种民族性一种神圣的狂热。对于“您信仰上帝吗？”这么一个问题，他怀着生平最真诚的坦白，就像是上帝最忠实的奴仆一样回答说：“我信仰俄罗斯。”

俄罗斯是他的逃避，是他的遁词，是他的解救。在这里他的话不再是分裂的，在这里他的话成了信条。上帝对他沉默不语，于是他给自己创造了一个在自己与良心之间的中间人。这就是一个基督，一个新人类的新宣布者，一个俄罗斯的基督。他把巨大的信仰需要现实中，从时代中推向不确定的事物。因为他这个不受约束的人只能献身于不确定的事物，献身于没有限度的事物。他还把信仰的需要投进巨大的概念俄罗斯中，投进这个充满了他的无限信仰的单词里边。他作为又一个约翰①，在没有见过新基督的情况下就宣布了新基督。不过他是为了世界以他的名义，以俄罗斯的名义讲的。

他的这些救世主的著作——这是指一些政治论文和卡拉马卓夫的几次感情爆发——都是令人难以捉摸的。新基督的面容——新的拯救思想与一切人和解的思想——，一幅拜占庭似的面孔，有严厉的性格特色和卑屈的辛劳皱纹。这副面孔从他的救世主著作中模模糊糊地浮现了出来。一双咄咄逼人的外国人

①约翰，传为耶稣最喜爱的门徒，并且是《约翰福音》和《启示录》的作者。

眼睛仿佛是从古代烟熏火燎的圣像中盯住我们。这双眼睛中有热情，有无限的热情，但是也有憎恨和严酷。如果陀思妥耶夫斯基对我们欧洲人就像对无可救药的异教徒那样宣布俄罗斯的拯救福音，那么，他本人是可怕的。这是一个凶恶的，狂热的，中世纪的僧侣。他手里拿着一个拜占庭的十字架，就像拿着一根笞棒那样。站在我们面前的这位政治家，这位宗教的狂热信仰者，就是这个样子。他宣讲他的教义时，就像一个精神错乱的人，一个在神秘莫测的痉挛中急切要回家的人，而不是使用温和的布道口气。他把毫无约束的激情在着魔似的大发雷霆中发泄出来，他用大头棒击倒一切异议。这样一个狂热冲动的人，情态傲慢，眼睛闪射出憎恨的火花，直冲时代论坛发起了攻击。他嘴上冒出泡沫，双手不停地颤抖，在我们的世界做法驱魔。

他作为一个反对圣像崇拜者，作为一个狂躁的偶像破坏者，砍伐起欧洲文化的圣物来了。他这个癫痫病患者为了给他的新基督，也就是俄罗斯的基督，清理道路，就践踏了我们的一切理想。他那莫斯科人不容异议的脾气激动到了嬉笑怒骂的地步。欧洲，那是个什么东西？是一块教堂墓地。那里也许有宝贵的坟墓，但是现在散发出了腐朽的臭气。重新播种连一次施肥也用不着。新种子只从俄罗斯的土地里能长得茂盛开花。法国人——浮躁的纨绔子弟，德国人——低微的制香肠民族，英国人——精打细算的小杂货商贩，犹太人——令人厌恶的傲慢。天主教——魔鬼的教义，对基督的嘲弄，新教——一种理智的国家信念，这一切都是对惟一真正的上帝信仰也就是对俄罗斯教会的讽刺图画。教皇——教皇三重冠上的撒旦，我们的城市——启示录中的大娼妓巴比伦，我们的科学——虚荣的幻觉，民主——柔弱智慧的淡薄汤汁，革命——傻瓜和被愚弄者的一场任

性的恶作剧，和平主义——老太太们的闲扯瞎聊。欧洲所有的思想都是一束开败了的枯萎花束，如能被抛弃到污水里，就算得其所哉。只有俄罗斯的思想是惟一真实、惟一伟大、惟一正确的思想。这个疯狂的夸张者继续以马来杀人狂的奔跑速度发起攻击，用短剑刺倒一切不同意见："我们很理解你们，但是你们不理解我们"，于是每次讨论都令人难过地破裂了。他发布命令说："我们俄国人是理解一切的人，你们都是有局限的人。"只有俄国是正确的，因而俄国的一切便都是正确的，沙皇和皮鞭，东正教教士和农民，俄式三驾马车和圣像也都是正确的，而且越是反欧洲的，亚细亚式的，蒙古的，鞑靼的，就越是正确的；越是保守的，落后的，不前进的，非精神的，拜占庭式的，就越是正确的。啊，这个伟大的夸张者多么痛快地发泄了一番！"让我们成为亚洲人！让我们成为萨尔马特人①！"他突然欢呼起来说，"离开彼得堡，离开欧洲，退回到莫斯科，再往前，往西伯利亚去。新俄罗斯就是第三帝国！"这位异常兴奋的中世纪僧侣不能容忍对此进行讨论。打倒理智！俄国就是人人必须毫无异议地信奉的教义。"人们不要用理智，而是要用信仰来理解俄国。"谁不对俄国下跪，谁就是敌人，就是反基督者，那就要对他进行十字军讨伐！他高奏起了嘹亮的军乐声。一定要踏烂奥地利，一定要从君士坦丁堡的索菲亚大教堂上扯下新月旗，一定要使德国受到侮辱，一定要战胜英国。——一种荒唐的帝国主义为他的高傲披上一层僧侣服装，高呼："Dieu le veut."（上帝的心愿。）为了天国之故，整个世界都要赞同俄罗斯。

①萨尔马特人：公元前 4 世纪至公元后 4 世纪生活在俄国南部至巴尔干东部地区的民族，曾一度成为这个地区的统治者。

就这样，俄罗斯成了基督，成了新的拯救者，而我们则成了异教徒。没有办法把我们这些堕落的人从我们罪恶的涤罪所里拯救出来，我们都犯了不是俄国人的原罪。我们的世界不是这个新的第三帝国里边的一个地区，我们欧洲的世界必须首先沉没在俄罗斯的世界帝国里，然后才能够得到拯救。他逐字强调说："每个人都必须首先成为俄国人，"然后新世界才会开始。俄罗斯是代表上帝的民族：它必须首先用剑征服世界，然后才会对人类讲出他"最后的话"。而对于陀思妥耶夫斯基来说，这最后的话就是：和解。他认为俄国的天才有能力理解一切，有能力解决一切矛盾。俄国人是无所不知的人，因此也是在最高意义上宽容的人。因此，俄国人的国家，也就是未来的国家，将是一个大教会，是友爱的集体的形式，是渗透的形式，而不是隶属的形式。他曾经说："我们是第一批向世界作如下宣布的人：我们不是要通过压迫人格和外国的民族以求达到自己的繁荣。恰恰相反，我们是要在一切民族最自由和最独立的发展中，在友爱的结合中求得自己的繁荣。"每逢这时候，他的话就如同响起了这场战争①重大事件的序曲。(这场战争从一开始就从他的思想里得到滋养，正如到结束时从托尔斯泰的思想里得到滋养一样。)永恒的光明将上升在乌拉尔山的上空，而这个纯朴的民族——不是博学的精神，不是欧洲的文化——将以其与深沉难解的大地秘密结合在一起的力量解救我们这个世界。不是权力，不是重要人物们的斗争，而是劳动的爱将会成为所有人的感情。这个新的，俄罗斯的基督将带来普遍的和解，将把一切矛盾消溶。于是老虎将在羔羊旁边吃草，小牡鹿将在雄狮旁边觅食。当

①指第一次世界大战。

陀思妥耶夫斯基在讲到第三帝国，讲到大俄罗斯国的时候，他的声音是怎样发抖的，在信仰的极度兴奋中，他本人是怎样的颤动，这位对一切实际情况知识最渊博的人，在他的救世主的梦境中又是怎样的不可思议。

陀思妥耶夫斯基把这个基督之梦做进了俄罗斯这个单词里，做进了俄罗斯这个思想里，这是使对立和解的思想，他在一生中，在艺术中，甚至在上帝身上徒劳地寻求了六十年。但是这个俄罗斯是个什么样的俄罗斯？是现实的，还是神秘的？是政治的，还是先知的？正如陀思妥耶夫斯基笔下历来的情况那样：同时两者都是。向激情要求逻辑和向教义要求理由都是白费力气。在陀思妥耶夫斯基的救世主著作里，也就是他的政治论著和文学作品里，许多概念都是疯狂似的混杂使用。俄罗斯忽而是基督，忽而是上帝，忽而是彼得大帝的帝国，忽而是新罗马，是精神与权力的结合，是教皇的三重冠与皇冠的结合。这个俄罗斯的首都忽而是莫斯科，忽而是君士坦丁堡，忽而是新耶路撒冷。最谦卑的，普遍人性的理想与斯拉夫人权力野心的征服欲望生硬地交替变换，具有惊人准确性的政治星象与启示录式的幻想预言相互混淆。他把俄罗斯这个概念赶进政治时刻的窘境，忽而又抛入无限的高空。——如同在艺术作品中一样，在这里也呈现出来水与火，现实主义与幻想嗞嗞发响的混合。这位疯狂夸张者，他身上的魔力，往常都在他的长篇小说里，现在被压制在一个范围里。现在他在神秘莫测的痉挛中得到了尽情享受：他以全部炽热的激情把俄罗斯宣讲成世界的救星，包罗万象的幸福。像在陀思妥耶夫斯基书中俄罗斯的民族思想那样。傲慢的，天才的，有所追求的，颇为诱人的，令人陶醉的欧洲从来没有被宣布为世界的理想。

这位对本种族的狂热信仰者，这个没有怜悯心的，极度兴奋的俄国僧侣，这个傲慢的论战小册子的作者，这个不诚实的信仰者，最初好像是伟大形体身上的一个没有生机的畸形物。但是这个畸形物对于陀思妥耶夫斯基的性格的统一却是必不可少的。凡是我们在陀思妥耶夫斯基笔下不能理解某种现象的时候，我们就得在对比中寻找这种现象的必然性。我们切莫忘记：陀思妥耶夫斯基永远是一个是和否，是自我毁灭和自高自大都被推到了极端的对比。这种，夸张的傲慢就是一种夸张的屈从的对立面，他所提高的民族意识只是他受到过分刺激自身空虚感的极端相反的感受。他自己仿佛分裂成了两半：傲慢和屈从。他降低自己的人格：因此要找一句虚荣、傲慢、矜夸的话就得通翻他那二十大卷的著作！在他的作品中人们找到的是自我轻视、厌恶、谴责、贬低。他把所拥有的一切自尊都浇灌了他的种族，都浇灌了他的民族思想。他毁灭了与他孤立的个性相适应的一切，而对他身上没有个人特色的东西，与俄罗斯，与所有的人都相适应的东西敬若神明。他从不信神出发而成了教会的布道者，从不相信自己出发而成了自己民族和人类的宣告人，在思想上他也是为了拯救思想而把自己钉在十字架上的殉难者。“只要其他人都能幸福，我就乐于自己灭亡。”——他把他的人物斯塔列茨的这句话变成了自己的精神状态，他为了在未来的人身上得到复活而进行着自我毁灭。

因此，陀思妥耶夫斯基的理想就是要成为他现在不是的样子，要感觉到他现在所感觉不到的，要思考现在他不思考的，要不像现在他这样生活地生活。新的人与他本人形象的一个个线条直到细微末节都形成对比。从他自己性格的每个阴影里都产生出光亮，从每个昏暗处都射出光辉。他从对自己的否定中创

造出了对新的人类热情的肯定，为了有益于未来的人而对自己进行的这种没有先例的道德谴责一直进入到躯体之内，于是他为了所有的人而毁灭自我。我们不妨把他的肖像、照片、死后面型与注入他的理想的人物像——例如阿廖沙·卡拉马卓夫、斯塔列茨·苏西马、公爵梅什金这三幅他给俄罗斯的基督即救世主所勾勒出来的速写像——进行相比。这里边的最细微之处，甚至每个线条，都是与他自己形成对立，形成反差。陀思妥耶夫斯基的面孔是忧郁的，充满秘密和黑暗，而那些人的面孔却是生气勃勃的，宁静和开朗的。他的声音嘶哑，而且断断续续，而那些人的声音却是温和的，轻柔的。他的头发是乱蓬蓬的，深颜色的，他的眼睛是深陷的，神色不定的，而那些人的面容都是爽朗的，两鬓有一绺绺柔软的头发，眼睛都明亮有神，毫无焦虑和不安。关于哪些人，他讲得很清楚。他们都笔直地向前看。他们的目光都含有儿童的甜蜜微笑，而他的嘴唇被嘲讽和激动迅速形成的皱纹围得紧紧的，他的嘴唇不会欢笑，而阿廖沙、苏西马都在闪闪发光的白牙齿上边露出自信的人自由自在的微笑。他的肖像的每个特征都是与新人的形象相反的负像，他的面容是一个受约束的人的面容，是一个多种激情的奴隶的面容，思想负担沉重，而那些人的面容表现出内心自由，无所顾忌，轻松愉快。他是处于分裂状态，是二元论，而他们是处于和谐状态，是统一体。他是被禁锢在自身里边的人，是自我个人，而他们则是从他的性格的各个终点涌进上帝的全体人。

用自我毁灭创造一种道德的理想——在精神和道德的所有领域里这种创造是最为完美的。他在用自我谴责创造道德理想的时候，就好像他切开了自己本性的血管，用自己的鲜血来描

画未来人的形象。他还是个激情的人，痉挛的人，老虎一样奔腾跳跃的人。他的欢欣鼓舞是一种感官爆炸的欢欣鼓舞，或者是神经里向上喷射出来的火焰。——那些人是柔和的，但是不停跳动的，纯洁的烈火。他们有不动声色的坚定性，而且比在极度兴奋时无拘无束的跳跃达到的地方更远。他们都是真正的屈从，不担心自己微不足道。他们不像永远被侮辱者和被损害者的样子，不像受阻碍者和弯曲畸形者的样子。他们能与每个人交谈，因此，每个人在他们面前都能感到安慰。他们没有连续不断的歇斯底里，担心伤害到别人，或者担心受到别人伤害。他们不是每走一步就疑虑重重地环顾四周。上帝不再折磨他们，上帝使他们满意。他们熟悉一切。但是正因为他们知道一切，所以他们也就理解一切。他们不进行判断，他们不进行谴责。对于事情他们不去苦思冥想，而只是感激地相信。令人奇怪的是：他这个一向焦躁不安的人竟然把心平气和，感情净化的人看成是人生的最高表现形式。他这个分裂状态的人竟把统一体定为最后的理想。这个叛逆者竟要求屈从。在他们身上，上帝的折磨变成了上帝的喜悦，他的怀疑变成了确信，他的歇斯底里变成康复，他的苦难变成了包罗一切的幸福。对于他来说，最后的生存和最美的生存就是他这位觉悟者和超觉悟者本人所从来不知道的生存。因此他认为，对于人来说，最崇高的生存就是：质朴、内心单纯、平和的喜悦、自然而然的喜悦。

你们要看看他最喜爱的人物，看他们是如何迈步前进的。他们的嘴唇上带着温和的微笑，他们熟悉一切，然而他们却不傲慢。他们在生活的秘密中生活，不是像生活在火热的狭谷里，而是把生活装饰成蓝色，就像把天空包裹在生活身上。他们战胜了生存的宿敌，他们“战胜了痛苦和恐惧”。因此他们在待人接

物的无限亲切情谊中笃信起宗教来。他们都被他们的自我拯救了。无个性就是尘世凡人的最高幸福——这位最高尚的个人主义者就这样把歌德的智慧变成了一种新的信仰。

精神史上没有一个与他类似的进行道德上自我毁灭的先例，也没有根据对比创造理想取得他那样卓越成就的先例。陀思妥耶夫斯基，殉道者他本人，陀思妥耶夫斯基把自己钉在十字架上了：他表明信仰的知识，他通过艺术创造新人的身体，他为了总体的特性。他要使自己的毁灭成为典范，从而形成更幸福、更美好的人类。于是为了别人的幸福，他自己便承受起了一切苦难。在自己极其痛苦的矛盾的宽度上他紧紧绷了六十年，他往自己本性的最深处挖掘翻找，为的是找到上帝，找到生活的意义——为了一个新的人类，他抛开了积累如山的知识。他把自己内心最深处的秘密告诉了这个新的人类，最后的公式，他永远在心的公式就是："爱生活甚于爱生活的意义。"

胜利的生活

不管生活过去如何，生活，它是美好的。

歌 德

通过陀思妥耶夫斯基内心深处的道路是多么黑暗呀！他那地方的景色是多么凄惨呀！他的无止境是多么令人窒息，又多么深奥莫解，就像他那刻画出了生活种种痛苦的悲惨面容一样。这里有内心深不可测的苦难区域，有精神的紫红色炼狱，有尘世的手曾挖进感情地狱的无底竖井。在这个人间世界里有多少黑暗呀！在这些黑暗中有多少苦难呀！啊，在他的土地上，在

这块“连最深层的硬壳也浸泡在眼泪中”的土地上有多么深沉的悲哀呀！在这块大地的深处是多么可怕的地狱世界呀！它比先知但丁在近千年以前所看到的更加黑暗。没有得到拯救的人世间的牺牲者，自己感情的殉难者，都饱受了种种精神鞭笞的折磨，都在软弱反抗的波涛中异常愤怒。啊，陀思妥耶夫斯基的这个世界是个多么可怕的世界！一切喜悦都被高墙围隔，一切希望都被排除，面对苦难得不到拯救，他那些牺牲者的周围都耸立着无穷无尽的高墙！——没有同情能够把他们，也就是他的人物，从他们自己苦难的深渊里解救出来吗？没有世界末日的时刻来炸毁耶稣用自己的痛苦造成的这个地狱吗？

人类从来没有听到过的喧闹和控诉从这个无底深渊里喷涌而出。从来没有一部作品笼罩着更多的黑暗，甚至米开朗基罗的人物形象的悲哀也还比较柔和，而且但丁的地狱深渊里也有天国极乐的阳光照临。那么，在陀思妥耶夫斯基的作品中生活真的只能是永恒的黑夜，只能是一切生活意义上的苦难吗？感情在深渊上颤抖着俯身下看，只听见他们的弟兄们的痛苦和诉说。

然而这时候从深渊的底里飘荡出来一句话，这句话轻柔地传进鼎沸的人声中，但又从深渊的上空飘过，就像一只鸽子飞翔在波涌浪翻的大海上边。这句话听起来很温和，意义却很深刻。听到这句话就会感到非常幸福：“我的朋友们，你们不要畏惧生活。”这句话引起的是一阵沉默，深渊在战战兢兢地谛听，它在飘动，飘动在一切痛苦之上，这时候它的声音在说：“只有通过痛苦，我们才能学会热爱生活。”

是谁讲出这句安慰苦难的话呢？是受苦最深的人，是陀思妥耶夫斯基他本人。就在他伸展开双手被钉在分裂状态的十字架上的时候，就在痛苦的钉子钉进他龟裂的身躯的时候，他却

还在毕恭毕敬地亲吻这种生存的木十字架。他就像是在给同胞兄弟讲说重大秘密那样，用温和的口气说："我相信，我们大家都必须首先学会热爱生活。"

于是从他的话中那一天破晓了，世界末日的时刻来到了，坟墓和牢狱都突然间把门敞开了：死者和被关押的人，他们全都从深渊里站立起来，全都走上前来，成为宣讲他的话的传道信徒，他们都从自己的悲哀中挺起了身来，他们从牢狱中蜂拥而至，从西伯利亚的苦役营中蜂拥而来，身上的镣铐丁当作响。他们还从阴暗角落、妓院赌场和修道院的修士室中走来。他们大家都是激情的伟大受苦受难者，他们的手上还残留有鲜血，他们挨过鞭挞的脊背还在刺骨地疼痛，他们都还卧倒在愤怒和疾病之中，但是在他们的嘴里哀怨都业已破碎，他们的眼睛也因为充满了信心而闪射出光辉。啊，巴兰的永恒奇迹出现了：在他们焦渴的嘴唇上诅咒变成了祝福，因为他们听到了主的和撒那的声音①。那是"穿透怀疑的一切炼狱传来的"和撒那的声音。最忧郁凄惨的人都是优秀的人，最可悲的人是信仰最深的人。他们全都涌上前来，为他的话作证。他们以极度兴奋的原始力量，用他们的嘴，声音沙哑而且枯干的嘴，非常激动地唱出了苦难的颂歌，生活的颂歌作为伟大的赞美诗。他们，这些殉难者，大家全部到场了，都来赞美生活。被罚入地狱的无辜者迪米特里·卡拉马卓夫手上戴着手铐，用尽全身气力欢呼说："为了我能对自己说：'我活着'，我要克服一切困难。即使我要在刑讯台上蜷缩成一团，那么，我也十分清楚：'我活着'。即使我是被锁在中世纪的桷舰上，那我也能看得见太阳。即使我连太阳也

①和撒那是犹太人表示赞美、愉快和欢迎的呼声。

看不见，那么我还活着，而且我也知道，太阳是存在的。”这时他的兄弟伊万走到他的身边宣布说：“没有比死亡更不可废除的不幸。”于是生存的极度兴奋有如一道阳光射进了他的胸膛。他这个否认上帝的人便欢呼说：“上帝，我爱你，生活确实是伟大的。”永恒的怀疑者斯特凡・特罗菲莫维奇从病榻的枕头上抬起身来，双手紧握，断断续续地说：“啊，我多么想能再生活一次呀！每一分钟，每一个瞬间，都必定是人至高无上的幸福”。众人的声音越来越响亮，越来越纯洁，越来越庄严。思想混乱者梅什金公爵在摇摆不定的性格的翅膀支撑下，张开双臂，心醉神迷地说：“我真不理解，人们从一棵树旁边走过去，怎么能不为树的存在和人们对树的喜爱感到愉快……然而在这辈子的每一步中都有多少令人赞叹的事物呀！甚至堕落的人也还会感觉到这些事物是值得赞叹的。”那个斯塔列茨・苏西马劝导说：“诅咒上帝和生活就是诅咒自己本身。……如果你要喜爱每一个事物，那么，上帝在一切事物中的秘密都会对你显示出来，而且到最后你会用包罗一切的爱拥抱整个世界。”甚至那些“来自穷街陋巷的人”，身穿破烂外套，普通而且怯懦的无名之辈，也挤上前来，张开双臂说：“生活就是美。意义只存在于苦难中。噢，生活是多么美好呀！”这个“可笑的人”突然从他“宣布生活，伟大的生活”的梦中出来了，他们全都像爬虫一样，从自己本性的角落里爬出来，参加盛大庄严的赞美诗合唱。他们中间没有一个人愿意死，没有一个人愿意放弃生活——神圣可爱的生活。没有一种苦难深重到使他用死亡这个永恒的对立面来替换生活。而这个地狱——绝望的黑暗——突然间从它坚硬的墙壁上传出了命运颂歌的回声。在炼狱里燃烧起来狂热的感恩之火。光，无穷无尽的光涌现出来了。陀思妥耶夫斯基的天堂

突然在大地的上空出现了。陀思妥耶夫斯基写下的最后一句话是“生活万岁!”这是孩子们在伟大纪念碑旁演说中的话，这是最为神圣的号召，它在众人头上响声隆隆，像雷鸣一般。

啊，生活，奇妙的生活，你用知识的意志把给你唱颂歌的人造成了你的殉难者。啊，生活，明智而又残酷的生活，你用苦难使得伟人们对你顺从，使他们宣告你的胜利！约伯① 因为在不幸中对上帝有了悟解，他的永恒呼声便响彻了几千年。你总是想再次听到他的呼声，再次听到但以理② 的追随者们在身躯进入炉火中燃烧时的欢呼歌唱。作家们在顺从于你而且怀着爱戴之情念诵你的名字。这时你就用作家的语言永远点燃起了他们的身躯，点燃起了噼啪作响的煤炭！你在音乐的意义上弹奏贝多芬的乐曲，于是贝多芬这个聋子就听到了上帝的怒吼，而且在死神触摸到他的时候，还给你创作了《欢乐颂》。你把伦勃朗赶进贫困的黑暗里，于是他便在色彩中为自己寻求光亮，寻求你的原光。你把但丁驱逐出祖国，于是他在梦中看到了地狱和天堂。你用鞭子把一切人都赶进了你的无穷无尽之中，而对这个你鞭挞最重的人，你也强迫他成了你的奴仆。因此，你看呀，他口吐白沫，在痉挛中扑倒在地上，对你欢呼和撒那，欢呼那“穿透怀疑的一切炼狱传来的”神圣的和撒那。啊，在那些你让其受苦受难的人身上，你取得了多么大的胜利呀！你用黑夜造成了白天，你用苦难造成了爱心，你从地狱里取出了神圣的赞美歌。受苦受难最深的人是一切人中最有知识的人。因此，了解你的人必定会为你祝福：这个对你认识最深的人看到，

①约伯是《旧约》中人物，常用于比喻坚忍不拔的人，见《约伯记》。
②但以理为《旧约》中四大先知之一，见《但以理书》。

没有人像他那样证明了你，像他那样爱过你！

申文林 译　高中甫 校

与魔的搏斗

作者的话

一个凡人解放自己的努力越艰难，
他对我们的人性的震撼就越强烈。
康拉德·菲狄南德·迈耶尔

在这部作品里又像在以前的三部曲《三位大师》中一样描绘了三个文学大师的形象，他们因其内在的共同性而相聚在一起；但这种内在的共同性打个比方来说顶多是一种偶然相遇，我并不是在寻找思想的模式，而是在描绘思想的各种形式。如果说我在我的书中一再将好多这样的形象有意识地聚拢在一起的话，那只能是一种画家的方法，他们总喜欢给自己的作品寻找合适的空间，在这个空间里光和逆光相互作用，通过对称使原先隐藏着的、现在很明确的物体的相似性展现出来。对比对我来说永远是一种具有启发性的、具有创造力的因素，我喜欢这种方法是因为运用它时可以

避免牵强附会。它丰富的正是公式削弱的部分，它通过出其不意的反射照亮物体，就像给从画架上取下的肖像装上画框一样使空间显出深度。这种空间艺术的秘密早已为最早的语言肖像家普卢塔克① 所熟知，在他的《比较列传》里他总是把一个希腊人物和一个罗马人物对照着描写，以使得他们个性背后的精神投影，作为一种典型更好地凸显出来。我也效法这位传记和历史方面的德高望重的先祖，在其精神上相邻的领域——文学性格学方面做一些相似的尝试，这两卷应该是一个形成中的系列的第一部分，我打算把这一系列命名为《世界的建筑师，一部精神的类型学》。我绝不是想以此给天才的世界植入一个僵化的模式。就像心理学家出于激情，造型艺术家出于造型的愿望，我是出于我的描绘艺术的驱使，走近那些使我感到最深切的眷恋的形象。这样就从内心为任何完善的企图设置了界限。而我绝不后悔这样的限制，因为必要的残缺只会吓住那些相信创造性中也存在体系的人，他们傲慢地误以为，无限广袤的精神世界可以用圆规圈出来：而在这个庞大的计划中吸引我的却恰恰是这样一种两重性：它触及了无穷，并且没有给自己限定界限，我就这样缓慢地、然而又是充满热情地用我那本身还很好奇的双手把这座出人意料地开始的建筑继续建造下去，让它直插进那一小片天空——悬在我们生命上面的摇摇欲坠的时间。

荷尔德林、克莱斯特和尼采这三个英雄式的人物单从表面的人生际遇来看就有一个明显的相似之处：他们处在同一个星

①普卢塔克，罗马帝国时期的希腊传记作家、柏拉图派哲学家。《希腊罗马名人比较列传》是他的成名作，全书传记50篇，其中46篇是根据两个希腊罗马名人之间的某种相似之处成对排列，并进行比较。

象之下。他们三个都是被一个无比强大的，在某种程度上几乎是超自然的力量从他们本来温暖的存在中驱赶到一个毁灭性的激情的热带气旋之中，并终因可怕的精神障碍，致命的知觉迷乱，疯狂或自杀而早夭。不合时宜，不为同代人所理解，他们像流星一样带着短暂而又耀眼的光芒射入他们使命的星空，他们自己对他们的道路，对他们的意义一无所知，因为他们只是从无穷驶入无穷：在人生的大起大落之中他们与现实世界仅仅是擦肩而过。一些超人的因素在他们身上发挥着作用，这是一种高于自身力量的力，在这种力面前他们感觉到自己的无能为力：他们不再听从自己的意愿（在他们的自我为数不多的清醒时刻里他们也曾惊恐地意识到这一点），而是听命于别人，是被一个更高的力，魔力所占据（在这个词的双重意义上）的人①。

魔：这个自从词从古希腊罗马人原始的神话宗教观念中来到我们的时代，已经被许多的意义和解释弄得面目全非，使得我们有必要给它标注一个专有的注释。我把那种每个人原初的、本性的、与生俱来的躁动称之为魔性，这种躁动使人脱离自我，超越自我，走向无穷，走向本质，就好像自然把她原始混沌中一个不安定又不可摆脱的部分留在每一个灵魂之中，而这部分又迫切地渴望回到超人的、超感觉的环境之中。魔性在我们身上就像发酵素，这种不断膨胀、令人痛苦、使人紧张的酵素把原本宁静的存在迫向毫无节制，意乱神迷，自暴自弃，自我毁灭的境地；在绝大部分的普通人身上，灵魂的这一宝贵而又危险的部分很快就被吸干耗尽了；只有在极个别的时刻，在青春

①该处德文原文为 Besessene，有两个含意，一为着魔的，一为被占领的。

期的危机中，在爱情或生殖的欲望使内心世界沸腾的瞬间，这种脱离肉体、纵横驰骋、自暴自弃的感觉才令人担忧地控制了庸庸碌碌的存在。但其他时候，矜持的人们往往让这种浮士德式的冲动窒息在自己心里，他们用道德来麻醉它，用工作使其迟钝，用秩序将其苑囿；市民永远是混乱的天敌，不仅在世界中，而且在他们自己身上。在层次高一些的人身上，特别是在有创造性的人身上，躁动不安却作为一种对日常工作的不满足而发挥着创造性的作用，它赋予他那个“更高尚的、折磨自己的心灵”(陀思妥耶夫斯基)，那种充满疑问的、超越了自己，向往着宇宙的思想。一切使我们超越自己的本性，超越个人利益，驱使我们求索、冒险，使我们陷入危险的疑问之中的想法都应归功于我们自身中魔性的部分。但这个魔鬼只有当我们降服它，当它为我们的兴奋和升华服务时，才是一种友好地促进的力量：一旦这种有益的兴奋成为过度的紧张，一旦灵魂在这种煽动性的冲动，在魔性的火山爆发式的冲击中败下阵来，危险就会降临。因为魔性只有通过无情地毁灭瞬间的、尘世的东西，通过毁灭它寄居的肉身，才能回到它的故乡，它的本质，回到永恒：它先是一步步扩展，接着就要迸裂。它占据了那些不懂得及时驯服它的人的心灵，使那些具有魔性天性的人变得狂躁不安，强行地夺去他们意志的方向盘，使得他们这些失去意志、被任意驱使的人们在风暴中跌跌撞撞地朝着他们命运的暗礁漂去。生命中的不安定总是魔性的先兆，不安的血液，不安的神经，不安的思想（这就是为什么人们也把那些传播不安、厄运和混乱的妇女称为妖魔的原因)。生命中的危险和危机总是和魔性相伴而生，那是悲剧的气氛，是命运的气息。

每个智慧的、有创造性的人都曾不可避免地与他的魔性展

开过较量，这种较量总是一场英雄的较量，一场爱的较量：是人性中最灿烂的一笔。一些人在它猛烈的冲锋中败下阵来，就像女人被男人的强力所征服，她感到那愉悦的穿刺和那富有生命力的物质的涌入。另有一些人则驯服了它，使它炽烈、躁动的本性服从他们冷静、果断、坚定的男性意志：这种势如水火而又情意绵绵的扭斗往往持续一生的时间。在艺术家身上和他的作品里这场伟大的争斗仿佛生动可见：智慧的人和他永恒的诱拐者初夜时那灼热的鼻息和撩人的轻颤一直传达到他的作品的神经末梢。只有在有创造力的人身上魔性才会挣脱感觉的阴影，寻求语言和光线，我们在被它征服的人身上，在被魔鬼击溃的诗人的身上能够最清楚地看到魔性激情的特性，在这里我选择了德语世界最有意义的三个形象——荷尔德林、克莱斯特和尼采。因为当魔性专断地占据了一个诗人的身心，就会在烈焰升腾般的兴奋之中产生一种特殊的艺术种类：迷幻艺术，那是痴迷狂热的创作，是精神战栗沸腾的飞跃、是战斗和爆炸、是高潮和迷醉、是希腊人的 μανια①，是通常只有预言者和女巫才具有的神圣的放纵。无矩无形、夸张无度、永远希望超越自己直到极限、直到无穷，渴望回归自己的原始天性——魔性，这些往往是这种迷幻艺术第一个不容争辩的先兆。荷尔德林、克莱斯特和尼采属于普罗米修斯一族，他们猛烈地冲破生活的界限，反叛地打破一切形式并在心醉神迷之中毁灭了自己：在他们的眼中闪烁的显然是魔鬼那异样的、狂热的目光，它借他们的口说话。是的，由于他们的嘴唇早已沉默，他们的思想之光早已熄灭，它甚至借助他们残破的肉体说话：能最真切地观察

①原文为希腊文，意为疯狂。

他们身心之中这位可怕来客的地方莫过于他们的灵魂，它早已被过度的兴奋折磨得支离破碎，人们可以像透过一个裂缝一样俯视最深处那魔鬼盘踞的幽谷。正是在他们的精神衰落的过程中，那平时隐藏着的蠢蠢欲动的魔性的力量才在这三人的身上突然昭示出来。

为了揭示这三个被魔鬼征服的诗人的本性，为了揭示魔性本身的秘密，我忠实于我比较的方法，给这三个悲剧英雄树立了一个看不见的对手。但是，被魔性所蛊惑的诗人的真正对手并非没有魔性：没有哪种伟大的艺术没有魔性，没有那世界原初的曲调里低回的乐音。没有人能比这位一切魔性的天敌更能证明这一点，他生前甚至一直强烈的反对克莱斯特和荷尔德林，这个人就是歌德，关于魔性他曾对爱克曼说："每个最高级的创造，每一句意义深刻的格言……都不在任何人力的控制之下，而是高居于所有尘世的力量之上。"没有哪种伟大的艺术没有灵感，而所有灵感又都来自未知的彼岸，来自自醒之上的一种知识。我认为，那些亢奋的，被自己的激越制服的诗人，那些狂妄无度的人，他们真正的对手应该是其有度的主人，应该是一个用现实的愿望束缚魔性的力量，并有目的地使用它的诗人。因为魔性虽然是最伟大的力量和所有创造之母，但它全无方向：它只瞄准它所来自的无穷和混沌。如果一个艺术家用人性的力量控制了这种原始的力量，如果他能按照自己的意愿给它设立现实中的限制和方向，如果他能像歌德那样"调遣"诗艺，把"无度无形"的东西转变成有形的思想，如果他能作魔鬼的主人而不是奴仆，那么一种高级的、肯定不低于魔性艺术的艺术就会产生。

歌德：我们说出这个名字作为对立面的典型，他的存在将

象征性地贯穿全书。不仅作为研究大自然的学者，作为地理学家的歌德是“一切爆发现象的反对者”，在艺术领域他同样将“进化”置于“突然喷发”之上，用一种在他身上少见的、但是顽强的坚定性与一切暴虐乖戾、狂放不羁，简言之，一切魔性的东西做着斗争。正是这种顽强的抵制显示出，即使对他来说，与魔鬼的较量也曾是他的艺术生死攸关的问题。因为只有在生命中遭遇过魔鬼的人，只有战栗地看到过它的梅杜萨① 眼睛的人，只有完全了解它的危险的人，才会把它当做可怕的敌人来对付。在青年时代歌德肯定曾与这个危险的人物面对面地较量过，进行过生与死的抉择——维特证明了这一点，在他身上歌德预见性地让自己摆脱了克莱斯特和塔索，荷尔德林和尼采的命运！自从这次可怕的遭遇以后，歌德毕生都对他强大对手的致命的力量保持着长久的敬畏和毫不掩饰的恐惧。他凭借神奇的眼睛识破他的死敌的每一种形象和变化：贝多芬的音乐、克莱斯特的《彭忒西勒亚》，莎士比亚的悲剧（最后他不敢再翻开这些书：“这会把我毁了”），他的思想越多地专注于创作和自我保护，他就越是小心谨慎地、战战兢兢地躲开他的对手。他知道，如果献身于魔鬼，下场将是如何，因此他护卫着自己，因此他徒劳地告诫别人：歌德耗费了巨大的力量来保存自己，而那些着魔的人们付出同样多的力量来耗尽自己。对歌德来说，这场争斗也是为了一个最高的自由：他为他的尺度，为他的完善同无度进行斗争，而那些着魔的人则为无穷而战。

我只是出于这种想法，而不是想让他们（现实生活中虽然存在）对抗，才将歌德的形象置于这三个诗人，魔鬼仆人的对

①希腊神话中的蛇发女妖，被其目光触及者即化为石头。

立面：我认为需要一个伟大的对立的声音，这样那些我敬重的、在克莱斯特、荷尔德林、尼采身上体现的如痴如醉，兴奋狂热，强悍激烈才不会被看作一种仅见的、价值微乎其微的艺术。而他们的对抗赛对我来说应该是最高级别的精神世界的对立问题：因此如果我把他们某些关系的这种内在的对立稍加改变使之一目了然的话，应该不是多余的。因为这种鲜明的对比几乎像数学公式一样通用，从他们精神生活的大致轮廓到最小时期：只有用歌德和这些着魔的对手相比，只有对思想的最高价值形式进行一次对比，光线才能照亮问题的深层。

在荷尔德林、克莱斯特、尼采身上，最引人注目的是他们与现实世界的脱离。谁落入魔鬼的手心，它就会将谁拽离开现实。这三个人没有一个有老婆孩子（他们的同胞兄弟贝多芬和米开朗基罗也莫不是如此），没有一个有房子财产，没有一个有安稳的工作和固定的职位。他们是游牧民族，尘世的流浪汉，局外人，怪人，遭蔑视者，过着无名小卒的生活。他们在尘世上一无所有：不管是克莱斯特，还是荷尔德林，还是尼采都不曾拥有过自己的一张床，他们坐在租来的椅子上，趴在租来的桌子上写作，从一个陌生的房间换到另一个陌生的房间。他们从没在任何地方扎过根，即使这些和善妒的魔鬼联姻的人爱神也不曾长久地眷顾他们。他们的朋友经不住考验，他们的职位东挪西迁，他们的著作没有收益：他们总是两手空空，又徒劳无获。他们的存在就像流星，像那不安分地旋转、坠落的星体，而歌德的星则划出了一条清晰、圆满的轨迹。歌德根深蒂固，并且他的根还越扎越深，越扎越广。他有妻子、孩子、孙子，女人像花一样遍开在他人生各处，少数但固定的几个朋友一直伴随着他的人生旅程。他住在宽敞堂皇、装满了收藏和珍宝的房

子里，荣誉在长达半个多世纪的时间里一直和他的名字联系在一起，一直温暖地护佑着他。他有职位和身份，官至枢密顾问、被尊称为阁下，世界上所有的勋章都在他宽阔的胸前闪闪发光。着魔的诗人精神的飞升力不断增加，而他身上尘世的重力却不断增长，因此他的本性随着时间越发地沉稳（而那些着魔的人们变得越发的易变，越发的不安定，就像被追逐的野兽在原野狂奔。）他在哪儿停留，哪儿就成为他自我的中心，同时也是民族的精神中心；他运筹帷幄，从容不迫地掌握了世界，与他相亲的绝不仅限于人类，这种亲密关系还涉及植物，动物和石头，并创造性地与他的属性联为一体。

因此这位魔鬼的主人在他生命的终点上仍是生活中的强者（而那些着魔的人则像狄俄倪索斯被自己的猎狗群撕碎一样灰飞烟灭了）。歌德的一生是一个绝无仅有的、有策略的战胜世界的过程，而那些人则在英勇的、但毫无计划的战斗中被从世界中排挤出来，逃向无穷。为了与超凡的净土统一为一体，他们必须奋力将自己超拔于尘世之上——而歌德并不需要离开大地一步，就能触及无穷：他慢慢地，耐心地将它拉向自己。他的方法是一种彻头彻尾的资本主义的方法：他每年都把适量的经验作为精神的收获存储起来，年终他像精打细算的商人一样把这部分经验整理记录到他《日记》和《年鉴》中，他的生活不断带来利息，就像田地带来收获。那些着魔的人却像赌徒一样经营，带着豪爽的无所谓的态度跟世界赌博，把他们全部的身价性命押在一张牌上，赢也无穷，输也无穷——那种缓慢的，储蓄式的获利是为魔鬼所不齿的。经验，对一个歌德来说意味着存在的根本，对他们来说却一文不值：从痛苦中他们除了学到更强烈的感觉以外一无所获，这些空想家，对世界一无所知的

人最终迷失了自己。而歌德是个好学不辍的人，生活的书对他来说是一本永远敞开的、应该认认真真、逐句逐行、用勤奋和毅力来完成的作业：他永远觉得自己像小学生一样无知，很久以后他才敢说出这句充满神秘的话：

生活我已经学过，神啊，限定我的时间吧。

另一些人却觉得生活既不能学会，也不值得学习：对更高的存在的预感对他们来说比所有统觉和感觉的经验都更为重要。不是天赋所赐之物，对他们来说都是不存在的。他们只从它金光闪闪的宝藏中拿取自己的部分，只从内心，只让火热的感觉使自己兴奋、紧张。火是他们的属性，烈焰是他们的行为，而那种使他们升华的如火热情吞噬了他们整个的生命。克莱斯特，荷尔德林和尼采在他们的生命终结时比在生命的起点上更加孤单，更加不食人间烟火，更加寂寞，而对歌德来说，和他生命中的每个时刻相比，最后的那一刻是最富有的。对这三个人来说，只有他们心中的魔鬼变得强大了，只有无穷更有力地控制了他们的身心：由于美他们才生活匮乏，由于不幸他们才美。

由于这种完全对立的生活态度，即使在天赋上最为接近的人也会和现实产生不同的价值关系。每个魔性的人都鄙视现实，认为它是有缺陷的，他们一直是——荷尔德林，克莱斯特，尼采，每人都以不同的方式——现有秩序的反抗者，叛乱者和叛逆者。他们宁为玉碎不为瓦全；他们顽强不屈，即使面对死亡和毁灭也在所不辞。因此他们成了（光彩照人的）悲剧性的人物，他们的人生也成了一场悲剧。歌德正相反——他大大地超

越了自我！——他明哲保身，他觉得自己并不是为悲剧家而生的，“因为他的天性是和善的”。他不像他们那样谋求永恒的战争，他要的是——作为保存和协调的力量——平衡与和谐。他带着一种只能称之为虔诚的感情让自己屈居于生活之下，对这种更高的、最高的力，他尊敬它的每种形式和每个阶段（“不管怎样，生活，总是好的”）。而那些被折磨、被追逐、被驱赶、被魔鬼拖曳着在世界上四处游荡的人，对他们来说再没有比赋予现实如此高的价值，或认为现实有价值更奇怪的事情了：他们只知道无穷，以及到达无穷的惟一道路，艺术。因此他们将艺术置于生命之上，将诗艺置于现实之上，他们像米开朗基罗敲打成千上万的石块一样，怒气冲冲，火冒三丈，带着越来越狂热的激情，通过他们人生黑暗的坑道，把自己的身体撞向他们在梦境深处触摸过的闪闪发光的岩石，而歌德（像列奥那多①）觉得艺术只是生活的一部分，是生活中千万种美妙形式的一种，对他来说艺术和科学、哲学一样重要，但它也只是部分，是他生活中小小的、有影响的一部分。因此，那些着魔的人的形式变得越来越专一，而歌德的形式却越来越广泛。他们越来越多地把自己的本质转换成一个纯粹的单一性，一种极端的绝对性，而歌德却使他的本性变成了一个越来越广泛的普遍性。

出于这种对生的热爱，反抗魔性的歌德的一切行为的目的就是安全，就是智慧的自我保全。出于对现实的生的蔑视，那些魔性的人的一切行为都发展成游戏、危险，发展成强行的自我扩张，并终结于自我毁灭。在歌德的身上所有的力都是向心性的，从外围向中心聚拢，而那些人力量的涌动则是离心性的，

①指列奥那多·达·芬奇。

总想冲出生命内部的界限，这样就不可避免地把它撕破。这种涌出、外溢到无形处、到宇宙中的愿望集中表现在他们对音乐的爱好上。在音乐中他们可以完全无拘无束，放浪形骸地宣泄到他们的属性之中：正是在走向灭亡的时候，荷尔德林、尼采，甚至坚强的克莱斯特都陷入了音乐的魔力之中。理智完全地化解成了迷醉，语言变成了韵律：着魔的思想坍塌时，音乐就像场大火伴随着燃烧（即使在莱瑙①身上也是如此）。而歌德却对音乐执一种“小心的态度”：他害怕它媚人的力量会把他的意志拖入无本质的空洞之中，在坚强的时候他坚决地将它拒之门外（即使是贝多芬）：只有在软弱的时候，在疾病或爱情来临的时刻，他才向它敞开大门。真正适合他的是绘画，是雕塑，是所有能提供固定形态的，所有给含混无形的东西设定界限的，所有阻碍质料流逝、散失、消融的艺术。魔性的诗人喜爱分解、无拘无束、喜爱回归感觉的混乱，而歌德那清醒的自我保护的冲动却寻求一切能促进个体稳定性的东西，秩序、标准、形式和法律。

我们可以用数百种比喻来形容这种魔鬼的主人和奴仆之间发人深省的对比，而我只选择最一目了然的、几何学的比喻。歌德的生活公式是一个圆：闭合的线条，对生活圆满的包容，永远向自己回归，从不可动摇的中心与无限保持着同等的距离，从里到外全方位的生长。因此在他的生活中没有真正的如日中天的顶点，没有创作的顶峰——在任何时间，朝任何方向，他的本性都均匀饱满地朝着无穷生长。而着魔的人们的表现却是抛

①尼科劳斯·莱瑙（1802—1850），奥地利著名诗人，因爱情和事业上的挫折导致精神失常。

物线形的：迅猛地朝着惟一的方向上升、朝着更高、朝着无穷、骤然地升起，又骤然地坠落，不管在文学创作上还是在生活中他们的崩溃总离顶点不远：是的，它们总是神秘的交织在一起。荷尔德林、克莱斯特、尼采这些着魔的人的毁灭也是他们命运不可或缺的组成部分。毁灭完成了他们灵魂的肖像，就像没有抛物线的下降弧就不能构成完整的几何图形一样，而歌德的死则是完整的圆上一个不引人注意的点，它并没有给生命的画像增添什么重要的内容。事实上歌德的死也不像那些人一样是神秘的、英雄传奇式的死，而是床笫之死，儿孙绕床的一家之长之死（民间传说编造出：更多的光！徒劳地想要给它增添一些预言的、象征的色彩）。一个这样的人生有的只是一个终点，因为它自身已经圆满了；而那些着魔者的人生有的却是一次灭亡，一次惨烈的遭遇。死神补偿了他们在世时的贫困，给他们的死亡以神秘的力量：谁的生活是一场悲剧，谁就会有英雄之死。

满怀激情地奉献直至消融在属性之中，满怀激情地维护自己的形象，这两种与魔鬼斗争的方式都需要心灵无比的英雄气概，都赋予他们精神上辉煌的胜利。歌德式的生活的圆满与魔性诗人富有创造力的毁灭——他们完成了两种不同的死，但每个类型都在不同的创造意义上完成了智慧的个体相同的、惟一的任务：对生存提出无止境的要求。我在这里把他们的形象放在一起对比，只是想用象征使他们的美的两面性显示出来，而不是要厚此薄彼，或者支持那种流行的、庸俗透顶的临床的观点，好像歌德显示了健康，而另一些人代表了疾病，歌德是正常的，那些人是病态的。“病态”这个词，只适用于那些没有创造力的人身上，适用于低级的世界：因为创造了永不磨灭的东西的疾病已不再是疾病，而是一种超健康的形式，是最高健康

的形式。尽管魔性站在生命的最边缘，甚至向外伸向不可逾越、不曾逾越之地，但它仍是人性固有的内容，完全是天性范围之内的东西。大自然给种子的生长规定了数千年不变的时间，给孩子限定了在母腹中的期限，但即使她这个一切法则之母也有过突发事件和感情冲动，也经历过魔性发作的时刻，——在暴风骤雨中，在热带风暴中，在洪水泛滥中，——她的力量危险地聚集，并发挥到自我毁灭的极致。即使她有时也暂停——当然很罕见，罕见得就像那些魔性的人身上显现人性一样！——她从容的步履，但只有这时，只有从她的无度之中我们才能发现她的完满的度。只有罕见的东西才能扩展我们的思想，只有在面对新的强力战栗之时我们的感觉才会变得敏锐。不同寻常总是所有伟大事物的标准。而且——即使在最令人迷惑、最危险的人身上——创造的价值都将高出所有的价值，创造性的思维将高出我们的思维。

(1925)

萨尔茨堡

荷尔德林

因为俗人很难认清纯洁的人。

《恩培多克勒之死》①

神圣的一群

如果好心的神祇有时
不派遣那些年轻人来，
滋润人类枯萎的生命，
黑夜和寒冷就将来临，
大地上灵魂也将在
困苦中煎熬。

《恩培多克勒之死》

①恩培多克勒（前495—约前435年）古希腊哲学家，诗人。提出四根说，流射说和爱憎说。据称是古希腊第一个研究修辞学的人，又是著名的医生。著有《论自然》《论净化》等哲学著作。

新的十九世纪并不爱它的年轻一代。狂热的一族产生了：他们带着如火的热情果敢地从四面八方同时拱出欧洲大地耙松的土块，迎接新的自由的朝霞。革命的号角唤醒了这些青年，一个精神的明媚的春天，一种新的信仰点燃了他们的灵魂，自从二十三岁的卡米耶·德布兰拍案而起，冲破巴士底狱，自从男孩一样瘦削的来自阿拉斯的律师罗伯斯庇尔使国王和皇帝们不寒而栗，自从科西嘉的矮个少尉波拿巴按照自己的意愿用军刀划分了欧洲的疆界，用冒险家的手攫取了全世界最显赫的王冠，不可能的事情好像突然近在眼前，世界的权力和瑰宝成了冒险者的囊中之物。现在他们的时代，青年人的时代来临了：就像春雨后第一抹嫩绿，他们这些风华正茂的年轻人雄心壮志的种子突然抽芽生长起来。在各个国家他们同时站立起来，放眼星空，冲过新的世纪的门槛，好像进入了自己的王国。他们觉得十八世纪是属于老人和智者的，伏尔泰和卢梭，莱布尼茨和康德，海顿和维兰德，属于那些四平八稳、富有耐心的人，属于伟人和学者：现在却是青春和鲁莽，激情和焦躁盛行。那汹涌的巨浪冲天而起：自文艺复兴之后欧洲还没有经历过如此纯粹的精神的蓬勃发展，没有见过如此美丽的一代。

但新的世纪并不爱它的鲁莽的年轻一代，它担心它的充盈，多疑地惧怕它的洋溢。它用铁质的大镰刀毫不留情地割掉自己春天的秧苗。拿破仑战争磨碎了成千上万最勇敢的勇士，在十五年之中，它那嗜血的民族之磨将每个国家最高贵、最果敢、最乐天的分子碾得粉碎，法国、德国、意大利的土地，甚至俄罗斯的雪野和埃及的沙漠无不浸透了他们沸腾的鲜血。但它不仅要消灭善战的年轻一代，而且要铲除青春的思想，因此这种自杀性的怒火就不仅只限于战争之中、士兵身上，毁灭还向那些刚刚像半大

孩子一样迈过世纪门槛的梦想家和诗人、向为思想而战的希腊斗士一样的年轻人，向那些兴致勃勃的歌咏者、向最圣洁的人举起了屠刀。这真是史无前例的时刻，无数诗人和艺术家成了气势恢宏的百牲大祭的牺牲，而当时的席勒还对自己将要临头的厄运一无所知，还用气势磅礴的颂歌欢迎这一时刻的到来，命运还从未如此不祥地收获这样纯真、早夭的形象。诸神的祭坛上从没有像现在这样布满了高贵的鲜血。

他们的死是各种各样的，但对每个人来说都太早了，都是在内心最深处升华的时刻就有了预兆。第一个是安德烈·谢尼埃，在这个年轻的阿波罗身上，法兰西重新找回了新的希腊传统，但他被恐怖分子的最后一辆囚车载向了断头台：还有一天，惟一的一天，热月八日到九日之夜，他也许就会被救下血淋淋的刑台，被重新送还他的带有古希腊罗马之风的纯美的歌咏之中。但厄运不愿放过他，不放过他，也不放过其他人：它总是怒气冲冲地像许德拉① 一样降临在整个氏族的头上。英国几个世纪以来才又诞生了一个诗歌的天才，一位忧郁而又狂热的青年，约翰·济慈，这位宇宙神圣的宣言者：仅仅二十七岁厄运就从他那歌唱的胸膛中夺去了最后的呼吸。一个精神上的同胞兄弟，大自然挑选的她的最美丽秘密的信使雪莱俯身在他的墓前，激动地为他精神的兄弟唱出一个诗人写给另一个的最精彩的挽歌——悲歌《阿多尼斯》，但不过几年，一场毫无意义的风暴把他的尸体冲上第勒尼安海的沙滩。他的朋友爵士拜伦，歌德最受人喜爱的继承人，急忙赶来，就像阿喀琉斯为他的帕特罗克洛斯一样为死者在南方的海岸边点燃了柴垛：在烈焰中雪莱的躯壳升上了意大利

①希腊神话中蛇形的九头怪物。

的天空——，但他本人，拜伦爵士，却在不几年之后在梅索朗吉死于高烧。仅在十年之间，法国、英国最宝贵的诗歌之花被摧残殆尽。即使对德国的年轻一代这只残忍的手也毫不留情：诺瓦利斯曾无比虔诚地洞悉自然最后的秘密，就像暗室里的一枝烛光，滴尽了烛泪，过早地熄灭了，克莱斯特在极度的绝望中打碎了自己的脑壳，赖蒙德不久以同样恐怖的死法追随他而去，格奥尔格·毕希纳二十四岁就被伤寒夺去了生命。威廉·豪夫，想象力最为丰富的小说家，没有盛开的天才之花，二十五岁上就被埋葬了，舒伯特，这位所有歌者的如歌的灵魂在最后的旋律中过早地消融了。用大棒和病毒，用自杀和他杀，他们不惜手段地铲除年轻的一代：高贵而忧伤的莱奥帕尔蒂在久病不愈中渐渐枯萎，贝里尼，歌剧《诺尔玛》的作者，刚刚神奇地开始他的事业就死去了，戈里鲍耶托夫，觉醒中的俄国思想最敏锐的英才，在第弗里斯被一个波斯人刺死，他的尸车碰巧在高加索遇上了亚里山大·普希金，俄国新的天才，思想的朝霞。但他也没能有很长时间来为这个早夭的人悲叹，仅仅几年，在决斗中一颗子弹致命地射中了他。没有一个人活到四十岁，甚至很少有人活到三十岁：就这样欧洲有史以来最喧闹的诗歌的春天在一夜之间就被摧残了，那群神圣的、曾用所有的语言齐声同唱自然和美好世界颂歌的年轻人任风吹雨打、四散飘零了。智慧、年迈的歌德坐在魏玛，像一只灰背隼孤独地栖息在被施了魔法的森林里，不知时代的更迭，半被遗忘，半成了传奇：只有从这两片衰老的嘴唇里还偶尔吟出美妙的歌声。同时作为新一代的祖先和继承者他惊讶地经历了他们的盛衰，在铁罐子中他保存着熊熊的生命之火。

只有一个，这神圣的人群中惟一的一个，所有人中最纯真的那一位——荷尔德林，还长久地停留在不再有神的世界上，但命

运在他身上却做了最为罕见的事情。他的双唇还是那么鲜艳，他渐老的躯体还在德意志的土地上徘徊，他湛蓝的眼睛还能向窗外眺望内卡河可爱的景色，他的虔诚的目光还能投向“父亲宇宙”，投向永恒的天空；但他的思想却不再清醒，而是昏昏沉沉地陷入一场无尽的梦中，就像小肚鸡肠的诸神并没有把偷听的先知忒瑞西阿斯杀死，而只是使他的思想混沌一样。他的话语和他的灵魂都蒙上了一层轻纱；在思想混乱的情况下，这位“被天堂的美景征服”的人又在浑浑噩噩之中活了几十年，世界和他自己都不复存在，只有韵律，那低沉、悦耳的波浪带着模模糊糊、支离破碎的声响从他颤抖的嘴唇中吐出。他身边可爱的春花谢了又开，他却无视它们的存在。他身边人们生生死死，他却对此一无所知。席勒、歌德、康德、拿破仑，这些他青年时代的神，早就先他而去，呼啸的铁路密布了他梦寐以求的日尔曼尼亚，城市膨胀，国家崛起——但任何事情都再也不能进入他沉思的心灵。渐渐地他的头发花白了，过去的可爱的形象只剩下一个胆怯的、幽灵似的影子，他在蒂宾根的街道上蹒跚而行，孩子们拿他起哄，那些对他哀伤的面具后已经死去的思想一无所知的大学生嘲笑着他，很久以来再没有哪个活人想起他，有一次，在新世纪的中叶，贝蒂娜(她曾经像迎神一样欢迎过他)听说他还在本分的木匠家里过着他的“蛰居生活”，吓得像看到了死尸还魂。他在这个时代里显得如此陌生，他的名字听起来如此遥远，他的辉煌被忘得一干二净，当他有一天轻轻地躺下死去，这静静的倒下在德语世界不会发出比一片秋叶摇摇坠地更大的声音。工匠们把衣衫褴褛的他抬向墓地，数千张他书写的纸张被滥用或马马虎虎地保存，而后在图书馆里尘封几十年。整整一代人对这神圣的人群中最后、最纯真的英雄一无所知。

就像希腊的雕像埋在泥土之中,荷尔德林精神的肖像在遗忘的瓦砾中埋藏了好几年,数十年。就像人们不辞辛苦地将残破的雕像从黑暗的地下挖出,新的一代惊讶地发现这个大理石的少年雕像不可磨灭的纯美。德意志希腊传统的最后一个少年斗士的俊美匀称的形象再次树立了起来,兴奋之情又像过去一样在他歌唱的嘴唇上闪烁。所有他宣告的春天仿佛在他一人的形象之中变为了永恒:这个充满睿智的人额头闪闪发亮,走出黑暗,就像走出神秘的家乡,走回我们的时代。

童　　年

诸神常把爱子从幽静的处所暂时遣往
陌生人处,
使他们能铭记于心,使凡人的心在这
高贵的形象前感到喜悦。

荷尔德林故居坐落在劳芬,那是内卡河边一个有古老修道院的小村子,离席勒的家乡只有几个小时的路程。这施瓦本的乡间是德国最平坦的地区,是德国的意大利:阿尔卑斯山不再咄咄逼人地进逼眼前,但也并不让人觉得相距遥远,河流漾着银波流过葡萄园,人民的乐天开朗削弱了阿雷曼人性格中的乖戾,并将之消融在歌声之中。土地肥沃但没有过于丰饶的物产,自然温和但并不慷慨施舍:手工业和农业并蒂开花。那里自然使人们富足,是田园诗的家园,即使被逐入最深邃的黑暗之中的那位诗人在想起那遥远的景色时也带着平和的思绪:

祖国的天使呵，在你们面前
孤胆英雄也会两眼昏花，寸步难行，
于是他得求助于友人，恳求至爱亲朋
与他分担这幸福带给人的重负，
善良的天使，感谢他！

每当这位忧郁的诗人歌唱施瓦本，歌唱永恒的天空下他自己的天空，他涌动的情感就会变得那么柔和，只带着淡淡的忧伤，每当他触及这些回忆，他的激情的滔天巨浪也会变得节奏舒缓！逃离了故土，被他的希腊所背弃，被希望折磨得身心疲惫的他总是一再地用温柔的回忆建造童年世界的景象：

福地！你那里没有哪座小山不长满了葡萄藤，
秋天，果实像雨点一样落入随风起伏的草丛。
霞光映照的山峰欢欣地濯足于清流，
嫩枝的花冠和青苔为它们沐浴骄阳的额头遮荫。
城堡和茅屋散布在清凉的山坡，
就像孩子爬上慈祥祖父的肩头。

一生之中他都向往着这片故土，就像向往着他心中的天堂：童年是荷尔德林最真实、最清醒、最幸福的时光。

温柔的自然护佑着他，温柔的女人把他养大：没有父亲（这充满了不祥的预兆）教给他守纪的坚强，不像歌德那样从小就有迂腐、严厉的思想在这个成长中的人身上强加上责任感。他的奶奶和更温和的母亲只教他学会了虔诚，这个富于幻想的人很早就逃入每个年轻人的第一个无穷之境——音乐之中。但是田园

牧歌式的生活早早就结束了。十四岁时这个敏感的孩子就进了登肯多尔夫的修道院当了寄宿生，后来又转到毛尔布龙修道院，十八岁时进蒂宾根神学院，直到一七九二年底才离开——在几乎整整十年的时间里，这个自由的天性被封闭在高墙之内，起居于修道院昏暗的小房间，混迹于沉闷无聊的人群之中。这种反差实在太强烈了，不仅使人痛苦，它的作用简直是毁灭性的：再没有了在河岸田野的无忧无虑的玩耍，再没有了女性充满母爱的温柔呵护，他被人强塞进修道士黑色的道袍里，修道院的规矩将他铆死在机械地按钟点安排好的事情上。对荷尔德林来说，在修道院学校学习的这几年就像克莱斯特在军校的那几年一样，感情被压抑成敏感，内心最强烈的冲动在蓄积、在激发，对现实世界也产生了反抗情绪。他内心中的某处那时被永久地伤害、折断了："我想告诉你"，在十年以后的一封信中他写道，"在我少年的时候，在我那时的心灵之中有一个萌芽，至今它对我来说还是无比可爱，——它柔软得像是蜡做成的……但正是我的心的这一部分在我在修道院的时候被最粗暴地伤害了。"当修道院沉重的大门在他身后关上，当他还没有走进自由天地的阳光之中，他生活信仰中最高贵、最秘密的冲动早已病恹恹的，几近枯萎了。在他少年人的光洁额头上已经——当然还只是薄薄的轻纱似的一缕——出现了对世界感到迷茫的淡淡的忧郁，这忧郁随着年龄的增长越来越浓重，越来越厚密地将灵魂包裹起来，并最终阴翳了每一丝快乐的目光。

早在懵懂的孩童时期，在决定性的性格形成的时期，荷尔德林的内心深处就已经出现了那道不可治愈的裂痕，在世界和他自己的世界之间出现了一个无情的休止符，这道伤痕再也没能结痂愈合：那种被驱逐到外乡的孩子的感觉一生都伴随着他，那

种对早已失去的美好故乡的渴望一生都伴随着他。这个永远长不大的人一直感觉自己从天上——他的青年时期、初涉人世之时、混沌的蒙昧状态——被甩到了坚硬的大地上，甩到了一个令他反感的地方；自从与现实第一次激烈的碰撞，他受伤的心灵中敌视世界的感情就开始溃疡了。对于生活，荷尔德林一直是一个不可教诲的人，他从表面的快乐和冷静清醒，从幸福和失望之中偶尔得到的一切都不能影响那种对现实的斩钉截铁的拒绝态度。“唉，世界在我青年时代的早期就把我的思想吓回去了”，一次他在给诺伊费尔的信中写道，事实上他再也没有和世界建立起联系，他成了一个心理学上所说的典型的“内向性格的人”，这种性格的人把自己封闭起来，不信任地拒绝一切外来的刺激，只从内心深处向外，从最初栽培的胚胎中发展自己的精神形象。从此他半数的诗都重复变换着同样的主题，虔诚的、无忧无虑的童年和心怀敌意、失去幻想，势利务实的生活之间、世俗的存在和精神的存在之间不可调和的矛盾。仅仅二十岁的他就哀伤地给一首诗冠以《从前与现在》的名称，这种他永恒的经历之声在颂歌《致自然》里在段落之间相互呼应，气势恢宏：

那时我还在你的纱幕边嬉闹，
还像一个花蕾挂在你的枝上，
还感觉你每一声心跳的音调，
它围绕着我温柔搏动的心房。
那时我还带着信仰和渴望。
富足如你，瞻仰你的容颜，
你的领地可以任我抛洒眼泪，
我仍能找到一方爱情的天地。

那时我的心还朝向太阳，
好像太阳能听到它的颤响，
把星星当做自己的兄弟，
春天则是上帝的旋律，
在摇动树林的煦风中
你的精灵，你快乐的精灵
浮游于心底的微波，
那时金子般的日子围绕着我。

与这首童年的颂歌相应和的却是那年轻的伤心人敌视生活的忧郁的小调：

死了，那曾教养哺育我的胸怀，
死了，那青春的世界，
那胸怀中曾藏有天空，
如今却贫瘠死寂如收割后的田地；
唉！春天向我的忧愁
仍和从前一样，唱着一首同情安慰的歌，
但我生命的早晨已经去了，
我心灵的春天已经凋谢。

最心爱的爱人只能永远憔悴，
我们所爱不过是一个幻影，
因为青春金色的梦已经死去，
那友善的自然已为我安息；

在快活的日子你从不曾想到，
家乡离你千里之遥，
可怜的心啊，你永远也不会将它探问，
如果不是那思乡的梦仍不能使你欢欣。

在这几段诗中（在他全部的作品中这些诗句的变化无数次地重复出现），荷尔德林的浪漫主义的生活观已经完全确立了：永远回眸凝视那团“魔幻的云雾，在雾中，童年好心的精灵护佑着我，使我不至于过早地看到周围世界的猥琐和野蛮。”尚未成年的他就开始充满敌意地抵御经历的涌入：回归和向上是他灵魂惟一的方向，他的意愿从不曾指向生活，而总是超越生活之外。就像水银和火、水相克一样，他的本质拒绝一切关联和融合。因此命中注定他将被不可战胜的孤独所围绕。

自从荷尔德林离开学校，他的发展实际上已经结束了。后来他在深度上又有所提高，但在物质感性材料的丰富和接受上却没有发展。他什么都不想学，不想从对他来说毫无意义的日常生活领域中接受任何东西；他无与伦比的纯粹的本能禁止他与生活的混合质料同流合污。因此他同时——在最高的意义上——也是一个触犯了世界法则的罪犯，他的命运按照希腊精神来说就该是赎去亵渎神灵、藐视别人的罪孽。因为生活的法则就是随波逐流，它不能容忍任何脱离它永恒循环的行为：谁拒绝潜入这温暖的洪流，谁就会渴死在沙滩上；谁不参与，谁就注定永远是局外人，谁的生活就会悲惨孤独。荷尔德林的追求——只效忠于艺术，而不为存在，只侍奉神，而不是人——包含了——我再重复一遍，在最高的、超验的意义上——就像他的恩培多克勒的追求一样，包含了一种不现实的、自负的愿望。因为只有神才配在

澄明中统治，而对那些蔑视它的人，生活总是施以迫不得已的报复，让他们只有最微小的能力，让他们缺乏生存的面包，对那些无论如何也不愿效忠于它的人，它总是把他们击退到最卑微的奴役的地位。正因为荷尔德林不愿参与，他的一切就都被夺去了；因为他的思想不愿受到羁绊，他的生活就落到任人摆布的田地，荷尔德林的美也正是荷尔德林的悲剧性的过错：出于对更高、更上层世界的信仰，他反抗下层的红尘世界，而这个世界他无法逃脱，除非乘着他诗歌的翅膀。当这个不可教诲的人认识到他命运的意义——英雄式的毁灭——他才掌握了自己的命运；属于他的只有日升日落之间短短的一段距离，但这道青春的风景是绚丽的：傲岸的精神的山岩，周围呼啸着无穷的泛着泡沫的巨浪，幸福的船帆在风暴里迷失，火红的乱云飞渡高天。

蒂宾根肖像

人类的语言我一窍不通，
在神的臂弯里我长大成人。

在惟一保存下来的荷尔德林早年的肖像中，他的形象就像厚重的云层缝隙里透出的短暂的阳光一样耀眼：一个身材修长的少年，金色的头发向后梳着，柔软的波浪衬托着明净的、闪着青春光泽的额头。嘴唇棱角分明，双颊柔软得像女性一样（人们可以想象出突如其来的激动心情会让它们泛起微微的红晕），曲线优美的黑色眉毛下面，双睛清澈明亮：在这张柔和的面容上无从查找一道流露强硬或高傲的神秘线条，更多的是一种女孩子

似的胆怯，一股深沉而温柔的感情波浪。“规规矩矩、彬彬有礼”，席勒在和他第一次见面后也如此夸奖他，从这个瘦削的金发少年身着新教神学硕士庄重礼服的样子，人们就可以想象出他是怎样穿着黑色无袖的袍子，带着细褶的领饰，沉思着穿过修道院的走廊。他看起来像一个音乐家，和年轻的莫扎特早年的一张画像有些相似，与他同居一室的同学也最喜欢这样描述他。“他拉小提琴——他端正的五官，他面部那种温和的表情，他漂亮的身材，他精致整洁的穿戴，还有他的整个气质中明显流露出来的高于常人的东西，我至今记忆犹新。”人们不能想象这柔软的嘴唇会说出一句粗鲁的话，这热切的眼光中会掺杂一丝不洁的贪念，这高贵饱满的额头里会产生低俗的想法，当然在这些表情持重的活动里也不会流露真正的喜悦，他总是深藏不露，害羞地躲在自己的壳里，他的伙伴也这样形容他：他从不参与低俗的社交活动，只是在修道院的斋堂里，与朋友们忘情地朗诵莪相、克洛卜施托克和席勒的诗句时，或在音乐之中，他才排遣一下胸中的激情。他并不傲气凌人，但他在自己周围限定了一段看不见的距离：当他高挑的身影昂首阔步地走出房间，仿佛迎向一个更高的、看不见的人物，他来到同学们中间，他们觉得仿佛看到“阿波罗穿过大厅”。那个写下这句话的年幼的牧师之子，后来的牧师，虽然毫无艺术修养，但荷尔德林的天性还是令他想起古希腊，想起那亲切的、希腊精神的故乡。

但他的面容只在那一个瞬间如此明亮，仿佛被精神世界清晨的阳光照耀着，透过他命运的浓云，像神中之神一样显现出来。成人阶段并没有为我们留下任何画像，好像命运只想给我们展示花蕾一样的荷尔德林，只想让我们认识这个永恒的少年容光焕发的面庞，而绝不是那个成年男人（他从没有真正地成为过

一个男人),而后——半个世纪以后——才又给我们看那个又变成孩子了的垂垂老者形容枯槁的面孔。那种席勒赞誉的特别的彬彬有礼很快就僵化成了一种强制性的肌肉痉挛,那种腼腆胆怯变成了对人的厌恶和恐惧:穿着浆平的家庭教师外套,坐在桌子的最下手,挨着穿着主人提供的制服的侍者,他必须学会下人低三下四的手势;他羞怯、惶恐、备受折磨,在自己思想的威力面前束手无策,很快他就失去了那种自由自在、充满节奏感、如漫步云中的步态,在内心之中,平衡、心灵的稳定也被打破了。荷尔德林很早就变得多疑、易受伤害,“一句话,一句无意之中说出的话就足以让他感到屈辱”,他处境的尴尬使他缺乏自信,把他伤痕累累、虚弱无力的虚荣心赶回了重门紧锁的心胸。面对他不得不服侍的精神上的下等人,他不断地学习在他们的粗俗面前隐藏自己的内心,渐渐地这种俯首帖耳的面具就在他的血肉之中生了根。而就像激情能促使人说出隐藏心底的话一样,只有疯狂才会使内心的扭曲昭然若揭:作为家庭教师他把自己的世界隐藏在谦卑的举止后面,而这种卑躬屈膝变成了一种病态的、疯狂的自虐,对每一个陌生人都屈膝行礼,深深鞠躬,无数遍地问候,(总是害怕被认出来)把“圣明的陛下!贤德的阁下!仁慈的大人!”等头衔劈头盖脸地堆在他的头上。他的脸也疲倦、松弛地耷拉下来,渐渐地那曾经热切地仰视的目光昏暗了:有时候那已经降服了他的灵魂的魔性像闪电一样在他的眼皮上刺目而危险地闪烁。最后,那高挑的身材也在遗忘的岁月里疲惫不堪了,它弯曲了——可怕的象征——沉重的头颅向前低垂着,五十年后,距那幅少年画像半个世纪以后的一幅铅笔素描第一次形象地展示了“被天堂的美景征服的人”,我们震惊地看到,从前的荷尔德林已经成了一个骨瘦如柴、牙齿脱落的垂垂老者,拄着拐杖蹒跚前

行，一手庄严地高举、向着虚空、向着没有感觉的世界吟咏着诗句。那天生端正的五官嘲笑着内心的混乱，额头在精神的崩溃中依然饱满：在乱草一样的灰发下面，光亮的额头像雕像一样，在那些震惊的目光的注视中保持着一种永恒的纯洁。稀少的参观者战栗着看着斯卡达内利① 那鬼气森森的面具，徒劳地想在它上面认出那个命运的宣告者的形象，他曾无比敬畏地揭示美以及神的威严。但他“已远去，已不在场”。只有荷尔德林的影子四十年间还在黑暗之中徘徊在大地上：诗人本人保持着他永恒的少年形象，被诸神带走了。他的美没有年龄，完好无损，在另一个时空中：在他的歌声永不破损的镜子里永放光芒。

诗人的使命

信神的只有那些本身是神的人。

在学校里荷尔德林简直是身陷囹圄：现在他满怀着躁动以及些微的不安和隐隐的预感走向对他来说永远陌生的世界。在蒂宾根神学院他已经学到了所有可以讲授的外在的科学，完全掌握了古代的语言，希伯来语、希腊语、拉丁语；他和同室而居的黑格尔、谢林一起孜孜不倦地钻研哲学，而且有文件为证，他在神学方面也并不放松自己，他“钻研神学成绩斐然。所宣读的神学报告语音准确，用词得当”②。他已经能够很好地进行新教布道，一个带着硬领圈和四角帽的代理牧师的职位对这个学生来

①荷尔德林曾自称为斯卡达内利。

②原文为拉丁文。

说可以说是稳稳在握了。母亲的愿望得到了满足，通向一个世俗职业或神职的道路，通向布道坛或讲台的道路敞开了。

但荷尔德林的心从第一刻起就从没有热衷过一个世俗或教会的职位，他只知道他的天职，他进行更高级的宣教的使命。早在学校宿舍里他——“优美诗文的坚定的崇扬者”②，按照成绩单上古怪、笼统的说法——就写下了一些诗歌，开始是模仿悲歌，而后狂热地追随克洛卜施托克的足迹，后来又模仿席勒那澎湃的韵律唱出《人类理想的颂歌》。一部长篇小说《许佩里翁》动笔了，从第一刻起，这个狂热的幻想家就坚定地将他的人生之舵指向了无穷，指向那不可企及的，会使它粉身碎骨的海岸。任何事情都不能动摇他带着毁灭自我的忠诚追随那看不见的召唤。

一开始荷尔德林就拒绝和职业妥协，拒绝接触任何庸俗的、实用的谋生手段，他拒绝“流于卑俗”，拒绝在庸庸碌碌的世俗行业和高尚的内心职业之间架起一座哪怕是很窄的桥梁：

职业对我来说，
应赞誉更高的存在，因此
神才将语言和感激赋予我的心中

他骄傲地宣告。他要保持意志的纯洁和本质的形式的完美。他不想要那“具有毁灭性的”现实，而是永远找寻着那纯洁的世界，与雪莱一起找寻着

某个世界
在那里音乐、月光和感情

合为一体①

在那里没有必要进行妥协或与低俗的人同流合污，在那里有思想的人可以在纯净的属性中保持纯洁。这种对理想的存在不屈不挠、坚信不移的信仰比任何一首单独的诗都更能明显地表露荷尔德林伟大的英雄气概：他从一开始就知道，他放弃了对安逸，对家庭，对一切市民性的要求，他知道，"肤浅的心灵感到幸福"是很容易的，他知道，他永远必定是一个与快乐不相干的人"。但他并不想过一种循规蹈矩、安安稳稳的生活，而是想要一个诗人的命运，他目光直视上苍，苦难的躯壳中灵魂坚强不屈，饥寒交迫、衣衫褴褛地走向一座看不见的祭坛，在那里他将同时成为祭司和牺牲。

这种全心全意地献身于完美生活的愿望是荷尔德林这个温和谦恭的少年最真实、最有效的力量。他知道，诗艺和永恒是不能用一部分，用心灵和思想任意的一块儿就能达到的：谁想宣谕神性，谁就必须献身于它，必须拿自己作它的牺牲。荷尔德林对诗艺的理解是神圣的：率真的，负有使命的人必须呈献出尘世中其他人都拥有的一切，以感激神的恩惠，允许他接近神，作为自然的侍从，他必须居于自然之中，承受那神圣的不安定性和能使人净化的危险。从第一刻起荷尔德林的思想就已经领会了绝对性的必然性：在离开神学院以前他就下定决心，不当牧师，绝不长期地与尘世结缘，只作一个"神火的守护者"。他不知晓道路，但他了解目标。他清楚自己不善于生活的危险和自己精神力量的神奇强大，他给自己最使人快慰的安慰：

①原文为英文。

所有的生灵不都与你交好，
命运女神不是自动听命于你的麾下？
因此，赤手空拳地
闯荡生活吧，什么也不必害怕！
不论发生什么，都是上天赐予。

他就这样坚定地走入自己的命运之中。

从这种保持自身纯洁的坚定性之中生长出了荷尔德林自己培育的厄运和灾难。但悲剧和内心的苦难也因此过早地降临在他的头上，他这场英雄的战斗首先针对的并不是他憎恨的一切，不是针对野蛮的世界，而是——对感情丰富的人来说真是最可怕的心灵的折磨——恰恰针对他最爱的和最爱他的人们。他愿为诗艺的生活而战，而这种英勇的意愿的真正反对者恰恰是温柔地爱着他、并被他温柔地爱恋着的家庭，母亲和祖母，他最亲近的人，他不愿伤害她们的感情，但早晚都不得不让她们痛苦地感到失望，历来如此，对一个人的英雄气概来说，再没有比那些温柔的好心人更危险的对手了，他们心怀良善，好心好意地想要使一切紧张都和缓下来，想把那“神圣的火焰”小心翼翼地吹小，使它变成家庭火炉中的火苗。现在我们就能看到这令人感动的情景，——临事勇敢，举止温和① ——，这个谦恭的人怀着坚定不移的决心，以温和的方式十年之中一直用借口敷衍着她们，安慰着她们，心怀感激地向她们表示歉意，他没有满足她们最大的愿望——做一个牧师。在这场看不见的战争中，秘而不宣和婉转

①原文为拉丁文。

表达都需要付出非常的勇气，因为对他来说最能使他振作，使他坚强的东西，他的诗人的使命，要羞涩地、小心翼翼地隐藏起来。关于他的诗他总是说“诗艺的尝试”，他向母亲预言他的成就时也没有什么自豪之情，最极端的表达不过是“他希望，有一天会不辜负她的期望。”他从没有炫耀过自己的尝试和成就，相反，他总是暗示，他才刚刚起步。“我深深地知道，我为之付出全副精力的东西是高贵的，是会对人类起到疗救作用的，一旦它被正确地表达，塑造出来。”但母亲和祖母从远处感觉到了这些谦虚的话语后面的事实，他无家无业，一无所有，无依无靠地在世界上追寻着毫无意义的幻象。两个寡妇日复一日地坐在尼尔廷根她们的小房间里，年复一年地从吃穿用度中省下为数可怜的一点钱财，来供养这个聪明伶俐的男孩上大学。她们满怀喜悦地阅读他从学校写来的恭敬的家信，为他得到的进步和表扬而欢欣，为他出版的第一批诗作而分享他的自豪。她们希望，他完成学业，很快当上助理牧师，娶一个妻子，一个温柔的金发姑娘，她会自豪地去聆听他礼拜日在施瓦本的一个小城里的布道坛上宣讲上帝的旨意，但荷尔德林知道，他必须打碎这个梦，不过他并没有把它狠狠地打碎在亲人的手中，——他温和但坚决地挡回了所有有关这种可能性的劝告。他知道，尽管她们爱他，但仍可能怀疑他是个游手好闲之徒，他尝试着给她们解释自己的职业，给她们写信说，“他虽不愁衣食但并没有无所事事，也没有靠着别人的养活而无所用心”。他总是用最郑重的形式强调他的行为的严肃性和正当性，以打消她们的怀疑：“请您相信我”，他对母亲恭敬地写道，“我对我和你们的关系并不是满不在乎，我曾试着将我的人生计划和你们的愿望相统一，这常常使我十分烦恼”。他试图说服她，“用我现在的行为和当牧师一样能为人们服务”，但他

心里明白，他永远也不可能说服她。“并非固执”，他从内心最深处悲叹道，“决定了我的天性和我现在的境况。而是我的天性和命运，它们是人无法不服从的惟一的力量。”尽管如此两位年迈孤独的女性并没有抛弃他：她们叹着气给他寄去她们的积蓄，给他洗衬衣，编织袜子：多少悄悄的眼泪和忧虑都织进了每件外套里。但年复一年，她们的孩子还在四处游荡，为临时的工作而奔波，在她们的眼中简直是在混日子，她们又轻声地——在她们身上也有那个孩子的那种温和而锲而不舍的行为方式——用她们从前的愿望来敦促他了。她们并不想让他放弃他对诗歌的爱好，她们十分羞涩地暗示到，但他应该可以把它跟作教区牧师统一起来；她们有预见地给他讲近亲默里克的断念和恬淡的性格，以及他把生活分为世界和诗艺两部分的做法。但这一点正好触动了荷尔德林原初的力量，触及了他关于牧师的工作不能分散心神的思想，他像一个魔术师一样抖开了他最隐秘的想法：“有一些人”，他在给母亲的信中针对她的提醒这样写道，“他们也许曾比我强，他们尝试着一边作大商人或大学者，一边作诗人。但最后他总是为了一个而牺牲另一个，绝对没有好结果……因为如果他牺牲了他的工作，他就不诚实地对待了别人，如果他牺牲了他的艺术，那他就亵渎了上帝赐予他的天生的使命，这是犯罪，比伤害自己的身体的犯罪还要严重。”但这种对使命神秘而伟大的肯定感并没有得到哪怕最小的成功的回报；荷尔德林二十五岁了，三十岁了，可还是个穷困潦倒的教师，别人家饭桌边上吃白食的，还像一个小孩一样感谢她们寄来的“短上衣”、手绢和袜子，聆听着失望的人那低声的，一年比一年更加痛苦的指责。听着这些指责他无比烦恼，向母亲绝望地悲叹道：“我希望，您能让我安静一下”，但他又不得不一再敲响那扇在敌意的世界中惟一

向他敞开的门，并一再向她们保证："你们对我要有耐心。"最后他憔悴不堪地跌倒在这座门槛上。他为了理想生活的斗争让他付出了生命。

荷尔德林这种英雄气概真是不可言喻的伟大，因为它没有自豪，没有必胜的信心：他只是感觉到使命，那看不见的呼唤，他相信天职，而不是成就。这个极易受伤的人从不觉得自己是披着龙甲、所有厄运的矛尖都将在其身上折断的西格弗里德①，他从不觉得自己是一个常胜的、有成就的人。不要因此将荷尔德林那种将诗艺当做生命最高意义的无名的信仰与一种自以为是的诗人的良好感觉混为一谈：他对自己的使命笃信至深，提起自己的天赋他总是那么谦卑。尼采把"少点也行，有点就行，没有也行②"当作自己的座右铭，那种趾高气扬、近乎病态的自信，对荷尔德林来说最是不可思议的——不经意的一句话就能使他丧失勇气，席勒的一次拒绝会使他几个月寝食不安。他像一个小孩，一个小学生一样对康茨、诺伊费尔这样最蹩脚的诗人毕恭毕敬——但在这种特别的谦虚、极度的温和性格之后，从事诗艺的愿望，甘愿牺牲的精神像钢铁一般坚定、"噢亲爱的"，他在给朋友的一封信中写道，"什么时候人们才能在我们身上发现，那最高的力的表现恰恰是最谦虚的，神性一旦出现总要带着某些谦恭和伤感。"他的英雄气概不是一个战士身上的那种，不是暴力的英勇，而是一个殉道者的英勇，是勇于为看不见的东西忍受苦难，勇于为他的信仰和主张弃绝自己的生命的甘心情愿。

①德国 13 世纪的英雄史诗《尼伯龙根之歌》中的主人翁，被描写浴龙血后刀枪不入。

②原文为拉丁文。

“噢命运，随你所愿吧”——以这句话，这个不屈不挠的人虔诚地拜倒在他自己造成的厄运脚下。我不知道人世间还有更高形式的英雄气概，它绝无仅有，不曾被鲜血和对权力无耻的贪婪所玷污：精神最高贵的勇气总是毫无野蛮和残忍的英雄行为，不是毫无意义的反抗，而是对超凡的、神圣的必然心甘情愿的献身。

诗艺的神话

这并非人类所教，
一颗神圣的心推动着我，
怀着无限爱意迎向无穷。

没有哪一个德国诗人像荷尔德林这样信仰过诗艺以及它神圣的来源。听起来有些奇怪，这个温和的、来自施瓦本的新教牧师候选人对于那些看不见的，对于诸神有一种完全古希腊式的观点，他信仰“父亲以太”和命运的统治，比他的同辈诺瓦利斯和布伦塔诺对上帝的信仰还要虔诚：诗艺对他就如福音对于他们，是最后的真理的发见，是醉人的秘密，是圣饼和葡萄酒，是把肉体凡胎奉献于永恒、使之与永恒相结合的东西。即使对于歌德，诗艺也不过是生命的一部分，而对于荷尔德林来说却是生之意义所在，对歌德来说它不过是一种个人的必需，而对荷尔德林来说是一种超个人的、宗教的必需。他敬畏地认为，诗艺是神的呼吸，是独一无二的和谐，人生原始永恒的矛盾将在其中在福至心灵的时刻里化解、缓和。就像以太弥合了天地之间的空间，诗将填平精神高与低之间，神和人之间的深堑。诗——我重复一下

——对荷尔德林来说并不像对其他人那样是生活的一种悦耳动听的配料，是人类精神躯壳上的装饰品，而是具有最高级的目的和意义的东西，是包容一切、塑造一切的原则：为此付出自己的一生是惟一有价值的、光荣的献身行为。只有从观念的伟大才能解释荷尔德林英雄气概的伟大。

荷尔德林在他的诗中无数遍地描绘过这个诗人的神话，我们必须重述一下他的神话才能理解他火热的责任心。对他这个"诸神"虔诚的信仰者来说，世界像古希腊、柏拉图理解的那样是完全分成两半的。高高在上的是"天神安逸地在光里散步"，不可亲近但怀有恻隐之心。下面芸芸众生在单调乏味的日常琐屑中劳作、休息：

> 像徘徊在黑夜、像居住在冥府，
> 如果我们人类没有神性。他们
> 被束缚在各自的工作上，在嘈杂的工场里
> 只能听见自己的声音，这些野人用强健的
> 臂膀辛勤劳作，一刻不停，但到头来总是
> 像复仇女神，没有结果，只剩下胳膊酸痛。

就像歌德在那首东方诗里所描绘的，在朝霞"怜惜那些受苦的人"之前，在两个领域的联络者出现之前，世界分成黑夜和光明，如果在它们之间不存在暂时的、友好的纽带，如果上面的不能反映下面的世界，下面的世界又反过来反映上面的，那么这个宇宙就会是一种双重的孤独，神的孤独和人的孤独。即使是上面的"在光明之中安逸地散步"的神也会不快活，他们感觉不到自己，只要他们不被感觉：

就像英雄需要花冠，那些
受人烟火者
总是需要有感觉的人类的心
为自己增光。

这样下面的就往上挤，上面的往下涌，精神接近了生活，生活上升进入精神的领域：所有长生不死的事物如果不被凡人认识，如果不被尘世喜爱，就会没有意义。被一道目光如饥似渴地凝视，玫瑰才是真正的玫瑰，当晚霞在人眼的视网膜上反射出光辉，它才是一道美丽的风景。就像人类为了不消逝需要神性一样，神为了真正地存在也需要人类。因此他就创造出他的力量的见证人，创造出为他唱赞歌的嘴，创造出诗人，以使他真正地成为神。

荷尔德林的观点的原型恐怕——像他所有的诗学的观点一样——是借用，是从“思想巨人”席勒那儿抄袭来的。但席勒那冷冰冰的认识得到了很大的扩展：

伟大的世界的主人没有朋友，
感觉到缺憾——因此他创造了英才，
作为他神性的神性的反映

变成了荷尔德林对诗人的顿悟美妙动听的幻象：

欲说不能，孤独地
在黑暗之中百无聊赖，他
有足够的标志，还有闪电和
洪水在管辖之中，

他还拥有思想，那圣父，
他在人群之中却不能真实地找到自己，
如果信徒们不在赞歌中表达自己的心声。

不是像席勒所说神是由于痛苦，由于百无聊赖才创造了诗人——席勒一直有艺术是某种高雅“游戏”的思想——而是出于一种必需：没有诗人就没有神性，神性通过诗人才得以成为神性。诗艺——在这里人们会触摸到荷尔德林思想最深的核心——是世界的必需，他并不是宇宙内部的一项发明，而是创造宇宙。诸神不是出于游戏冲动而派遣诗人，而是出于必需：他们需要他，这位唇枪舌剑的使者：

然而众神也厌倦了
自己的长生，倘若
天神也需要什么，那
就是英雄和凡人
和别的血肉之躯。因为
天堂里的人对自己都麻木不仁，
于是必须，如果可以
这样说的话，借神的名义的
另一位代替他们感觉，
他们需要他。

他们需要他，那些神祇，同样，人也需要诗人，他们是

圣器，

生命之酒，英雄的精神
藏在里头。

在诗人身上高高在上的和下面的东西融汇在一起，他们将双声变为必然的和声，变为具有共同性的东西，因为

共同精神的思想在
诗人的灵魂中静静地安息。

生于凡尘、浸透神性的诗人形象就这样走到寂寞与寂寞之间，他们被精心挑选出来，身负诅咒，又肩负使命——用神一样的目光关注神，使神呈现凡人的影像，让凡人感觉到他们。他从人类中来，听从诸神的要求：他的存在是一个使命，他是哒哒作响的阶梯，神灵沿着它"一阶阶地下降"。在诗人身上，迟钝的人类象征性地感受到神性；在他的言辞中他们就像在圣杯和圣体的神秘仪式上一样享受着永恒的躯体和鲜血。因此诗人的额上都缠着看不见的祭司的饰带，都发誓对纯洁信守不渝。

这个诗人的神话就是荷尔德林的世界中精神的中心点；在他的所有创作之中他从没有丢弃过对诗艺这一神圣使命不可动摇的信仰，以及由此而来的道德观的绝对的神圣和庄严。谁是"众神的声音"，谁要做"英雄的宣告者"，或者(像他有一次说道的)"人民的喉舌"，谁就需要高雅的谈吐，高贵的态度，神的宣告者的纯洁，他从看不见的神庙台阶之上面对看不见的一群人讲话，面对一群梦幻的民众，面对一个从凡人之中成长起来的梦幻的民族讲话，因为"什么可保永恒，都是诗人造成"。自从众神沉默，诗人就以他们的名义和思想说话，在尘世的日常劳作中做永

生者的塑像者。——因此他的诗听起来就像祭司的长袍高雅庄重而且雪白、朴素。因此他在诗中仿佛讲着一种更高级的语言。这种对使命，或者说对被赋予使命的高度的意识荷尔德林在多年的经历之中都没有忘怀；在他的神话之中只有一点在他的意识里变得越来越晦暗，越来越不祥，越来越忧伤，他不再像风华正茂之时那样把他的使命只看作一种幸福的被选择，而是把它看成英雄的命运。在少年的眼中原本一切皆是温柔的天赐，成熟的他却发现他其实是被恐怖而又美丽地悬挂在深渊之上——

> 因为他们，、那些借给我们天火的
> 众神，也送给我们神圣的苦难。

他认识到，受任祭司之职意味着与幸福无缘。被挑选的人就像无尽森林中的一棵树一样被标上红色的记号等待利斧的砍伐：真正的诗艺需要生命的代价。只有准备亲身实践自己宣讲的悲壮的英雄行为的人，只有那走出安逸的市民家庭，走入风雨之中聆听众神声音的人才能成为英雄。许佩里翁就曾说过："听命于天赐的才能吧，他将为你扯断所有生命的羁绊"——但直到恩培多克勒，精神错乱的荷尔德林才看清众神施加在那些"像众神之神一样看着"他们的人身上的恶毒的诅咒：

> 但他们的判决是，
> 他将摧毁自己的家园，
> 像对待敌人一样责骂自己的心爱，
> 将父亲和孩子埋葬在废墟之中，
> 倘若有人，那狂想者，想成为神，

不想容忍与神的差异。

诗人由于觊觎超凡的神力，使自己陷入不断的危险之中：他仿佛是避雷针，用一个高耸的细尖把无穷震颤的爆发接收到自己体内，因为他，这个中间人，必须“以歌声为掩护”将“天火交与”凡人手中。他，这个永远的孤独者，站出来向危险的诸神勇敢地挑战，他胸中的热情聚集喷涌，强烈得几乎可以致人死地。因为他既不能把这已经唤醒的火焰，这烈焰腾腾的预言沉默地封存起来，

他将憔悴
将耗尽了自己，
因为天火从不
容忍束缚——

也不能完全说出那些不可言说的东西：对神性的隐瞒将是诗人的罪过，但完全的坦白，用语言毫不保留的出卖也是一样。他必须永远在人群中寻找神和英雄，同时忍耐人类的粗俗，又不能因此而对人性绝望，他必须赞誉众神，宣告他们为主宰，是神将他这个宣告者孤独地留在凡尘的痛苦之中。但不管言说还是沉默，两者对他来说都是神圣的苦难：该被献祭的都被画上了标记。

荷尔德林对他悲剧性的命运完全了解：就像在克莱斯特和尼采身上一样，悲壮的衰落的感觉很早就使他的生活升华，并在十年前就投下了清晰的影子。但这个柔弱的牧师之孙荷尔德林和另一个牧师之孙尼采一样，具有古希腊罗马式的勇气，具有普罗米修斯式的意志，要与无穷进行较量。他从不曾尝试像

歌德那样把他天性中魔性的、充盈的部分加以抑制，加以铲除或加以驯服：歌德一直都在逃避他的命运，以拯救生命这无尽的、亲密的宝藏，而荷尔德林却带着钢铁的灵魂，毫无准备地，仅以他的纯洁为武器迎向风暴。无畏而又虔诚地（他天性中这美妙的双重音像每首诗一样响彻了他的整个一生）他高声唱起颂歌，劝告所有兄弟和诗艺的殉难者坚持神圣的信仰，督促他们为最高的责任英勇奋斗，为他们的使命而英勇奋斗：

> 我们不应否认自己的高贵，
> 不应否认内心的冲动，去教化
> 没有教养的，按照我们心中神的形象。

这高昂的代价不能偷偷地通过狭隘的思想，通过节省日常的幸福就可以免于偿付。诗艺是对命运的挑战。虔诚和勇敢缺一不可：谁要跟天空交谈，就不能害怕它的闪电，以及那不可避免的劫数：

> 你们诗人们！但我们理当，
> 在神的风雨之中裸着我们的头站立，
> 用自己的手抓住父亲的闪电，
> 给民众，以歌声为掩护，
> 递去天堂的馈赠。
> 因为只有我们，像孩子有纯洁的心，
> 只有我们的手才是无辜的，
> 父亲的闪电，纯洁的闪电，不会烧焦它们，
> 深深地感动，同情神的苦难，

永恒的心却坚强不变。

法厄同[1]或激情

喚激情，在你那里
我们找到了幸福的葬身之地，
平静而又喜悦地，我们
消逝在你波涛的深处，
直到我们听到祈祷的呼声
带着新的自豪醒来，
就像星星，重新返回
生命短暂的黑夜之中。

对在荷尔德林的神话中为诗人设想的英雄的使命而言，这位年轻的狂想者实际上——为什么刻意否认这一点呢？——只具有很少的诗人的天赋。这个二十四岁的人在思想和诗歌的艺术风格上都没有明显地显示出独到之处：他最早的诗歌的形式，甚至单独的情景、象征，甚至用词都是从在蒂宾根神学院学习期间阅读的大师们的作品那里借来的，并与它们有着几乎不能允许的相似性，克洛卜施托克的颂歌，席勒铿锵有力的赞歌，莪相的德语诗韵。他的诗歌的主题很贫乏，只有青春的热情，带着这股热情他把这些主题不断提高、变幻、重复，以此掩盖了

[1]太阳神之子，曾驾驶太阳车，因驾驭不了马匹，太阳车脱离轨道，致使河流干涸，森林起火，为拯救大地，宙斯用雷电将其击落。

他精神视野的狭窄。他的想象力也沉迷在一个模糊无状的世界里：众神，帕纳萨斯①，故乡在诗中构成了永恒的梦境，甚至在语言上，“天堂的，神的”等修饰语带着可疑的单调性反复出现。更不发达的是他的思维能力，完全依附于席勒和德国的哲学家们：直到后来才从错乱的精神深处生出神秘的咒语，就像先知的预言一样，并非出自自己思想，而仿佛是世界精神曼妙的话语。甚至在简洁的勾勒中都缺乏造型最重要的要素：敏锐的目光、幽默、识别人的能力，简言之，一切出自尘寰的东西，而荷尔德林出于顽固的本能拒绝和生活的任何混同，这种天生的对生活视而不见的性格就升级成了一种纯粹的梦境状态，成了一种理想主义的世界观，盐和面包，变幻和色彩在他的诗中全然不见，他的诗保持着绝对的超凡脱俗和透明，轻飘飘的，没有重量，即使最混乱的那几年也只带给他的诗一些飘飘忽忽、模糊不清、预兆不祥的，像云雾一样神秘的混若无物的特性。他的创作力也十分的微小，经常被一个感觉的迟钝，一股莫名的惆怅，一阵神经的错乱所抑制。与之相对比的是歌德与生俱来的丰沛的灵感，在他的诗句中搀进了生命中所有的力量和汁液，它们孕育着生命，就像一片肥沃的土地，经过强健的手臂勤勤恳恳地耕耘，敞开胸怀的田野吮吸着阳光和雨露和一切天地中的物质，而荷尔德林在诗艺方面所占有的财富却微乎其微，也许在德意志的思想史上从没有以如此少的诗人的禀赋成就过如此伟大业绩的诗人。他的“材料”——就像人们说起诗人时的说法——是不充分的。写出的诗要动用他全部的材料。他比哪个都不如，但他灵魂中的力量却向上面的世界生长。他的天赋

①希腊山名，古为太阳神和文艺女神们的灵地。

比重很小，但却有着无穷的升力，荷尔德林的天才归根到底并不是艺术的天才而更像是纯洁的奇迹。他的天赋是激情，是看不见的翅膀。

因此荷尔德林本来的天赋不论在广度还是数量上都不能用语文学的标准来衡量，荷尔德林首先是一个强度问题。他的诗歌中的人物都显得（和其他孔武有力的人物相比）弱不禁风，在歌德、席勒的身边，在睿智的、多才多艺的人，在襟怀宽广、坚强有力的人身边，他是多么幼稚、单纯，显得那么脆弱，就像柔弱、单纯的圣徒方济各①站在教堂其他巨大的人像柱旁边，站在托马斯·阿奎那②、圣贝纳尔③、罗耀拉④ 这些中世纪大教堂的伟大的建筑师身边。荷尔德林像圣方济各一样，所有的不过是天使般明净的温柔，对神性迷狂的手足之情，不过也有无与伦比的方济各式的、平和的激情的力量。像方济各一样，这位艺术家成为艺术家无需艺术，只需有对来自更高世界的福音的信仰，只需有英雄般义无返顾的姿态，就像年轻的方济各在阿西斯的广场上表现的那样。

不是某一部分的力量，某一种诗人的天赋注定荷尔德林成为诗人，而是他把整个灵魂凝聚在一起，使其进入一种更高状态的能力，是脱离尘世、融入永恒的无与伦比的强力。荷尔德

---

①意大利人阿西斯的方济各（1181—1226）创立方济各会，亦称小兄弟会，后被尊为圣徒。

②托马斯·阿奎那（约1225—1274），意大利人，中世纪基督教神学家，经院哲学的集大成者。他的神学和哲学体系被称为托马斯主义。

③圣贝纳尔（1091—1153），亦称明谷的贝纳尔，生于法国第戎。中世纪最重要的圣徒之一。

④依纳爵·罗耀拉（1491—1556），西班牙人，天主教耶稣会创始人。

林作诗不是用血液，用精液，用神经，用感官，用个人的、私人的经历，而是用与生俱来的躁动的激情，用对不可企及的高处的原始的渴望。对他来说不存在单独的诗歌的源泉，因为他认为整个宇宙都是诗意的。整个的世界在他看来像一首宏篇巨制的英雄诗歌，他所认识描绘的世界，风景、河流、人物和感情，都马上被不自觉地英雄化了。以太对他来说就是“父亲”，就像太阳对圣方济各是“兄弟”一样；泉水和岩石在他面前，就像在希腊人面前一样敞开胸怀，好像呼吸着的嘴唇和凝固的音乐。即使最理智的东西，经他抑扬顿挫的语言的触摸，也神秘地获得了柏拉图世界的特征，立刻变得透明，在一种强烈闪光的语言里旋律般地轻颤，而这种语言和现实中的语言只有词 汇是相同的：他的词语有一种崭新的光泽，就像草地上的晨露一样，还不曾被人类的目光触摸。德语文学中不论在他之前还是在他之后都不曾有一首诗如此轻盈飘渺，如此傲视尘寰。而诗中的所有生灵也都如人们梦中所见，神秘地摆脱了它们的重力，仿佛是它们的凡胎的灵魂：荷尔德林从没有学过看世界（这既是他的伟大之处，也是他的局限之处）。他只是一味地在诗中虚构它。

心潮澎湃的这种伟大的能力是荷尔德林最根本的、也是惟一的力量；他从不曾深入下层的、混杂不清的世界，从不曾进入日常的世俗生活，而是轻盈地向一个更高的世界（那是他的故乡）飞升。他没有现实，但他有自己的领地，有他诗韵悠扬的彼岸。他总是目标向上：

> 噢，我之上的旋律，你们永恒的旋律，
> 朝向你们，朝向你们。

他总是像一枝箭一样离开拉满的弓弦，飞向天空，飞向目光不可企及之处。这样的一个天性必须一直保持兴奋，必须一直处于一种危险的、理想主义的紧张状态，这一点在最早的讲述中就已经得到证实。席勒立刻就察觉到这种爆发的强烈，对此他的责备多于赞赏，他为它缺乏持续性和彻底性而表示遗憾。但对荷尔德林来说，在那种“无名的兴奋之中，世俗的生活死亡了，时间亦不复存在，摆脱了羁绊的思想成了神”，这种兴奋正是摆脱了自我的癫狂状态，是原初属性的状态：“永远的潮涨潮落”；他只有聚集全部的精神力量才能作一个诗人，一旦没有了灵感，在生命中现实的时刻里，荷尔德林是最贫穷、最猥琐、最阴郁的，在激情之中，他却是所有人中最幸福、最自在的。

荷尔德林的这种激情实际上是空洞无物的：它的内容几乎就是状态本身。当他歌唱激情之时，他就激动起来。它对他来说既是主体又是客体，没有形状，因为它是最高的圆满，没有轮廓，因为它来自无穷又归于无穷：即便对于雪莱，荷尔德林最亲近的诗的灵魂，激情也显得与尘世息息相关。它与社会理想，与对人类自由的信仰，与对世界进步的信仰合为一体。荷尔德林的激情却像昙花一现，仿佛烟尘消失在天际，它享受着自己，从而描述了自己，它通过描述来享受。荷尔德林就这样不停地描绘着他自己的这样一种状态，他的诗是一首永不停歇的对创造力的赞歌，一腔对贫乏单调的惊心动魄的控诉，因为——“一旦激情死亡，众神亦将死去”。对他来说诗歌和激情是密不可分的，激情只有通过诗歌才能解救自己：因此诗歌不仅将拯救个人，还将拯救整个人类。“噢，空中飘下的雨，噢，激情！你将给我们众生重新带回春天”，他的许佩里翁曾热切地吟咏过，他的恩培多克勒揭示的正是神（即创造性的）和尘俗

（即无价值的）的感情之间的天壤之别。他的灵感的全部特性在那部悲剧诗剧中表现得淋漓尽致。所有创造性的原初状态都是内心体验和若有所思的梦境带来的那种朦朦胧胧的、无忧无喜的感觉：

圆满者在
他自己的世界漫步；带着神的从容
他轻轻地穿过花丛，就连清风
也害怕，惊扰了这幸福的人。

他对周围的世界毫无知觉：从他的身上发源出神秘的冲动的力量：

对他来说世界沉默无声，从自身，
带着越来越大的喜悦，生长出激情，
直到创造的迷醉的暗夜里，
迸出思想，像一颗火星。

荷尔德林身上诗人的冲动并非出于经历、思想或意志才得到激发——“从自身生长出”激情。它不在某个特定的物体的摩擦面上点燃自己：而是“出乎意料地”“如有神助地”熊熊燃烧起来，那不可思议的时刻，那时

难以忘怀，
那出乎意料的天才、那创作者，
神奇地降临我们身上，使得

我们的感官迟钝，而四肢
就像遭了雷击颤抖不已。

灵感是上天的火种，是被闪电点燃。现在荷尔德林描绘了熊熊燃烧那独特的、美妙的状态，描绘了在迷狂的烈焰之中所有尘世的记忆的消亡：

在这里他自觉像一个
神祇，在自己的属性中，他的兴趣
是仙乐般的歌声。

个体支离破碎的状态被扬弃了，“人类的天堂”实现了感觉的统一（“与一切都融为一体，这是神的生活，这是人类的天堂”，他的许佩里翁如是说）。法厄同，他的命运的象征人物，驾着烈焰腾腾的车到达了群星的高度，太空的音乐在他的周围回响：在这创造性的令人迷醉的时刻里荷尔德林达到了他人生的至高点。

但在这极乐的感觉中早已事先掺进了坠落的预感，掺进了永恒的末日来临的感觉。他知道，这种在火中的停留，这种窥视神的秘密的目光，这种在不死的神的桌边的欢宴作为凡人只被允许短暂地享用。他早已洞悉了一切，宣告了自己的命运：

人只能偶尔地承受神的圆满，
其余的生活只是对此的梦想。

不可避免的是——法厄同的下场！——乘太阳车隆隆飞驰

之后就要跌向深渊。

因为看起来，
好像我们不耐烦的祈祷
众神并不喜爱。

现在天赋，那乐天、幸福的天赋，向荷尔德林展示了它的另一副面孔，魔鬼的阴沉晦暗的面孔。荷尔德林总是遍体鳞伤地从诗艺中跌回现实生活，他像法厄同一样，不是仅仅跌到地上，跌回他的家乡，而是跌得更深，跌进无尽的忧郁的海洋之中。歌德、席勒，他们从诗艺中走出都像是旅行归来，从异国归来，有时很劳累，但思想集中，心情舒畅，而荷尔德林离开诗人的状态就像从天空坠落，体无完肤、一蹶不振，像一个被神秘地驱逐者留在物质世界之中。他从热情中清醒过来总像是经历了一种灵魂的死亡，这个被抛下的人立刻感到现实生活的乏味和粗俗，“一旦激情死亡，众神亦将死去。一旦心灵死亡，潘神①亦将死去”。清醒的生活是不值得过的，痴迷的狂热以外一切都乏味而苍白。

因此这里——和荷尔德林的肉体的独一无二的兴奋力量相对应——正是荷尔德林的那种独特的多愁善感的根源，这种多愁善感并不是忧郁或者一种精神的病态的抑郁。它也像迷醉一样产生于自身并以自身为营养；它也极少有经验的汇入（不要

①形似山羊、生性快乐的森林和牧场之神，后发展成狄俄倪索斯的从神之一。在神秘主义者的教义里他的形象是宇宙的普遍性和完整性的抽象标志，他的芦笛声与天球的音乐等量齐观。

过高估计了狄奥提马时代!)他的忧郁不过是他对迷醉的反作用状态,而且肯定是不具有创造性的:如果他感觉自己身处彼岸,他就意气风发,接近无穷,而在非创造性的状态中他就会意识到他和生活之间巨大的陌生感。因此我想这样描绘他的忧郁:一种无名的陌生感,一个迷途的天使对他的天堂的悲思,一种像孩童哭诉似的、对看不见的故乡的乡愁、荷尔德林从不曾试图像莱奥帕尔迪①,像叔本华,像拜伦那样把这种忧郁感扩展成对世界的悲观主义情绪(“我敌视敌视人类的思想”),他的虔诚从不敢把神圣宇宙的某一部分作为毫无意义来加以否定,他只是对现实的、实际的生活感到陌生。除了歌唱他再没有对人类讲话的另一种真实的语言,用普通的话语和对话他不能讲清自己的本质;思想从上方像天使飞翔而来,灌注进他的脑海。没有迷醉他只能像一个“被打瞎的人”,在失去神的世界上乱闯。“一旦心灵死亡,潘神亦将死去”,没有“茂盛的思想”的火焰,生活不过是一堆灰色的炉渣。但他的悲哀在与世界相抗衡时显得多么无力,他的忧郁没有乐声:朝霞的诗人,在夕阳中变得喑哑无声。

最为了解他的,在他精神混乱的日子里经常见到他的维布林格在一部小说中称他是法厄同。法厄同——希腊人塑造了这个美丽少年的形象,他驾着歌声的烈焰熊熊的车,向众神飞升。他们允许他靠近,他隆隆地飞过天空就像一道光芒,而后他们无情地将他坠入黑暗之中,众神惩罚胆敢如此靠近他们的人:他们撕碎他们的身体,灼瞎他们的双眼,把这些鲁莽的人们扔进

①莱奥帕尔迪(1798—1837)意大利诗人,所著抒情诗和讽刺诗很有特色,散文集《对话》集中表现他的悲观主义哲学。

命运的深渊。但他们同时又爱着这些胆大妄为的、熊熊燃烧着向他们奔来的人，出于神圣的敬畏，他们把这些人的名字作为纯洁的形象放置在他们永恒的群星之中。

闯世界

经常，凡人的心像高贵的
种子，睡在死寂的壳里，
直到它们的季节到来。

就像踏入一个敌意的世界，荷尔德林从学校走进了生活。还在行驶的邮车上他就写了——多么具有象征意义——那首颂歌《命运》，献给“英雄们的母亲，铁一样的必然性”。在出发的时刻这个奇怪地充满了预感的人就已经为毁灭做好了准备。

实际上一切都已为他安排停当。不是什么卑微的人而是席勒本人介绍他到夏洛特·冯·卡尔卜家当家庭教师，因为已经取得代理牧师资格的他坚决地拒绝遵照母亲的意愿成为一名牧师；这个二十四岁的幻想狂在当时德国的三十个邦中几乎再也找不到一个像夏洛特家这样的家庭，在那里诗人的热情受到尊重，暴躁的敏感和心灵的惶恐受到理解，夏洛特本人也是一个“难以琢磨的女人”，作为让·保尔早年的恋人她肯定对一个多愁善感的天性充满了理解。少校友好地迎接他，小男孩对他怀着发自内心的亲近之情，早上的时间完全都留给他进行诗歌创作，散步和共同的骑马兜风使他和亲爱的、久别的大自然重新得以亲近，去魏玛和耶拿旅行时这位早有准备的女士把他带进

最高贵的圈子之中，他得以结识席勒和歌德。一个毫无偏见的感觉可以毫不犹豫的承认，荷尔德林不可能受到更好的庇护了。他的头一批信件充满了热情，甚至是不同寻常的兴高采烈：他以玩笑的口气给母亲写道，“自从他没有了烦恼和忧郁，他开始长胖了”，他赞扬了朋友们的殷殷好意，是他们将刚刚开始的许佩里翁的第一批片断送到席勒的手上，并从而得以公之于众。有那么一个瞬间里荷尔德林好像定居在世界里了。

但不久，魔性的躁动在他的身上开始了，那“可怕的不安的精灵”“像潮水一样”将他驱赶到“山尖”上。从来往的书信看，一个低微阴沉的声音开始讲话了，他抱怨着“依赖性”，原因突然显露了出来：他想离开。荷尔德林不可能生活在一个职位，一种职业，一个圈子里，除了诗人的存在，其他的一切生活方式对他来说都是不可能的。在这第一次的危机中他也许还没有意识到是内心的魔障出于嫉妒才使他的每一个与世界的联系都不长久，他还用外在的原因来解释他的冲动内在的易激动性，这次是怨男孩的冥顽不化，他的劣行恶习使他难以管教。以此人们可以感觉到荷尔德林对生活的无能为力：一个九岁的男孩在意志上都比他强硬。就这样他离了职。夏洛特·冯·卡尔卜，带着完全的理解看着他离去，写信告诉了他的母亲（为了安慰她）更深的实情。“他的精神不愿意低就这种琐碎小事……或者不如说这使他的心情受到了太大的刺激。”

荷尔德林从心底里摧毁了所有提供给他的生活方式：因此从心理学上讲再也没有比时下流行的传记作家们想当然的结论更错误的了，他们认为荷尔德林到处受到歧视和侮辱。事实上人们时时处处都在试图爱护他。但他的皮儿太薄了，他的敏感太过分了：“他的心情受到了太大的刺激”。就像司汤达有一次

说起他的映像亨利·布鲁拉德一样："只擦伤别人皮肤的东西，伤我却入骨见血"①，这句话适合于他以及所有敏感的人。他从来都把现实看做敌意，世界看做粗野，依赖看做奴性。只有诗人的状态才能使他幸福，在这个范围以外荷尔德林的呼吸不能自由通畅，他挣扎着，尘世的空气使他不停地哽噎，像一个将要窒息的人。"为什么我安静听话得像个孩子，当我不被打扰地带着甜蜜的悠闲做着所有营生中最无邪的那种？"他自己惊讶道，吃惊于这种不可弥合的冲突，每次和这一冲突相遇都使他受到侵害。他还不知道，他的生活能力的缺乏是不可治愈的，他还在相信，"自由""诗艺"可以将他与世界联系在一起。因此他才敢于过一种无牵无挂的生活：荷尔德林开始了创作，满怀希望地尝试着自由。他甘心情愿地为精神生活付出代价，忍受贫困。冬天他为了节省木柴整天呆在床上，每天只吃一餐，从不让自己享受更多，他放弃了葡萄酒和啤酒，以及最廉价的享受。在耶拿除了费希特的讲堂他几乎哪儿也没去过，有时席勒恩赐他呆在自己身边一个小时，其他时间他都孤独地住在寒酸的仅够放一张床的房间里（几乎连斗室都算不上）。但他的灵魂却跟随许佩里翁周游了希腊，而且他可以说自己是幸福的，只要躁动和无休止的爆发不再从内心深处不断地折磨他。

危险的相遇

啊，但愿我从没上过你们的学校。

——**许佩里翁**

①原文为法文。

荷尔德林决定追求自由的第一步是对生活的英雄性的思考，和寻找“伟大”的愿望。但在他还没有胆敢在自己的胸膛中发现这些之前，他想要先见识一个“伟大的事物”，诗人和那神圣的领域。并不是偶然促使他去了魏玛：在那里有歌德、席勒和费希特，他们身旁像闪烁的卫星围绕着太阳的是魏兰德、赫尔德尔、让·保尔、施莱格尔兄弟，德国思想界的整个星空。呼吸这种更为高雅的空气，正是他的憎恶一切非诗艺的东西的思想所向往的：在这里他希望能甘美地吮吸古典艺术的空气，在这座精神的集市上，在这座诗人角力的角斗场里试一试自己的力量。

但是他想先对自己进行这样的角力，因为年轻的荷尔德林觉得自己在精神上、思想上和教育上和歌德的放眼世界的长远眼光，和席勒的“巨人”般的，高度抽象的思想都不能相提并论。因此他认为——这一直在起作用的德意志式的误会！——他必须系统地“改造”自己，必须到大学课堂上“报名”听哲学课程。完全和克莱斯特一样，他压迫了自己完全自发的、本能的天性，而勉强地尝试用形而上学的方法阐释自己的世界，试图给自己诗人的计划配上教条的说明。恐怕还没有人带着必要的坦率指出过，当时不仅对荷尔德林，而且对整个德国诗坛的创造力来说，和康德相遇，对形而上学的研究都是灾难性的。

尽管传统的文学理论把当时德国诗人急忙地将康德的思想吸纳到他们的诗歌领域中这一现象继续当作辉煌的顶点来庆祝——但一个自由的看法终会鼓起勇气去证实，教条主义，殚思竭虑的入侵带来了灾难性的损失。康德——我在此表明的是一种纯粹个人的看法——用他的思想结构性的优势战胜了古典主

义时期纯洁的创造力，并使其受到极大的限制，他使人们的注意力转向他的美学批判，把所有艺术家的感受力、对生活的热爱和自由奔放的想象力拦腰斩断。他使每一个献身于他的诗人诗才枯竭——这样的一个只有脑子、只讲思想的人，这样一个巨人般的冰块，怎么能使真正的浮娜①和佛罗拉②受孕呢，这个古板的、最没有生命力的人，这个把自己非人成了思考机器的人，这个从没有摸过女人的人，从没有踏出过他的外省小城的人，这个五十年，不，七十年间都让他的日常生活齿轮的每一个小齿按部就班地自动旋转的人——他怎么能够，我不禁问，这样的一个非自然人，一个非本能的，自身都成了僵化的系统的思想者（他的天赋就表现在狂热的结构性里），他怎么能鼓舞诗人，那富于感性的、因神圣的偶然的出现而兴致勃发、不断地被激情驱使到未知之处的人？康德的影响把古典主义者从他们最初始的激情中拉出来，神不知鬼不觉地将他们放入一种新的人道主义之中，放入一种文人文学之中。席勒，最生动的德意志形象的塑造者，在思想的游戏中耗心费力，把诗划分成不同的范畴，划分成素朴的和感伤的，还有歌德同施莱格尔兄弟关于古典和浪漫的争论，这难道不是德国文学最严重的失血？诗人们对此一无所知，他们借助哲学家过分的明晰来使自己清醒，借助那冰冷的，从康德这个系统的、像晶体一样排列有序的头脑里发出的理智之光：当荷尔德林来到魏玛的时候，席勒已经失去了他早期的、有魔力的灵感的迷惑力，歌德（他的健康的天性用天生的友好本能来对付所有死板的形而上学）正把他的

①罗马的森林和田野女神。

②意大利的司花、青春和青春之乐的女神。

主要兴趣都投入到科学上。他们的思想都曾在那些理性主义的领域徘徊过，他们的往来书信今天可以做出证明，这些精彩的、包罗万象的书面证明与两个哲学家或美学家的书信极其相似，而不像诗人的自白：在荷尔德林接近这对密不可分的兄弟的时候，诗艺已经在康德的吸引力下从中心移开，被推到了他们人性的外边缘上。一个古典人道主义的时期开始了，只是和意大利的情况形成灾难性的对比，在那里，时代最有力的思想家像但丁、彼特拉克、薄伽丘都是从冰冷的、博学的世界逃进诗歌的领域，而这里歌德和席勒却从他们神圣的、创造世界的工作中倒退到更为冰冷的美学和科学之中长达（不可挽回的）数年之久。

这在所有把他们当成大师来景仰的年轻人那里产生了灾难性的幻想，他们必须“有学识”，必须“通晓哲学”。诺瓦利斯，这个绝对抽象的思想者，以及克莱斯特，这个纵情享乐的登徒子，两个人和康德具体的思想冰块和所有依照他的理论的推理格格不入，但却出于一种不自信的感觉——而不是出于本能——投身到对他们来说完全陌生的领域中去，荷尔德林也认为，有义务去使用时下美学和哲学的行话，所有耶拿时期的书信都充满了空洞的名词解释，充满了令人感动的、孩子气的、愿意进行哲学思考的努力，但这些与他更深层的知识，与他无尽的预感都是那么的水火不容。因为荷尔德林是那种无逻辑性、缺乏思考力的人，他的思想有时像闪电壮观地从某处天才的天空霹雳而下，但它们毫无繁殖力，它们诡异的混乱反对每一种联系和交织。他所说的“创造的精神”：

生机勃勃的事物，我才认识，

思考的东西，我理解不了，

这预言性地表明了他的局限：他只能表达对过程的预感，而不能描述存在的模式和概念。荷尔德林的思想是流星——是天空中的石块，而不是某个尘世的采石场上的石块，棱角被磨光了，被堆成一堵僵硬的围墙（每一个体系都是一堵围墙）。它们散乱地躺着，就像它们坠落时一样，他不需要切削它们，打磨它们；有一次歌德曾说起拜伦，他的话用在荷尔德林身上却更加贴切："当他作诗时，他才伟大。当他思考时，他是一个孩子。"但这个孩子在魏玛坐到了费希特、康德的课堂里，绝望地生吞活剥着那些教条，连席勒都不得不提醒他："您应该躲开这些哲学的材料，它们是最吃力不讨好的工作……，您应该和感性世界保持更近的距离，这样您就会减少一些在激情中丧失清醒的危险。"但很久以后，荷尔德林才在逻辑的迷宫里认识到清醒的危险性，他的本质最敏感的气压计，下降的创造力显示给他，他这个飞人已经闯入了一种压抑他的感觉的气流。这时，他才奋力地将系统的哲学推开："哲学研究通常总是用安宁来回报它所要求付出的顽强的勤奋，而我很长时间都不明白，为什么我越是甘心情愿地献身于它，越是心烦气躁，激动不已。现在我给自己找到了解释，我过分地远离了自己本来的爱好。"

但第二个、更危险的失望来自诗人们。从远处看他们好像奔放的感情的使者，像把心捧给上帝的牧师：他希望从他们那里得到更高的激情，从歌德，尤其是从席勒那里，他在蒂宾根神学院时就整夜地阅读席勒的作品，他的《唐卡洛斯》更是"他青春时的魔云"。他们应该给他这个缺乏自信的人使生活变得美好的东西，向无穷的飞升，更高的喜悦。但第二代、第三

代与大师之间不可避免的误会恰恰从这儿开始:他们忘记了,作品是永远年轻的,时间流过完美的作品就像水流过大理石,不会变得混浊,但诗人自己却变老了。席勒成了内廷参事,歌德作了枢密顾问,赫尔德尔成了教会监理会成员,费希特当了教授:他们都被魔法困在了自己的作品之中,在生活中抛了锚,对健忘的生物——人——来说,也许再没有比自己的青春时代更陌生的了。时间注定了这种误解:荷尔德林想从他们那里获得激情,他们却教给他谨慎,他渴望在他们身边更炙烈地燃烧,他们却把他减弱为柔和的光线。他想从他们那里获得自由、精神生活,而他们却费心地为他牟取一个世俗的职业。他想得到鼓励去进行那场残酷的命运之战,他们却说服他(绝对好心好意地)享受唾手可得的安宁。他向往炙烈,而他们想让他冷静:尽管有精神上的志同道合和个人的好感,但他们血管中沸腾的血液和变冷的血液还是看错了彼此。

和歌德的第一次相遇就很有象征意义。荷尔德林拜访席勒,在那儿遇到了一个中年的先生;冷冰冰地向他提了一个问题,他马马虎虎地回答了问题——晚上才吃惊地得知,他第一次见到了歌德。他没有认出歌德——当时没有,在思想上也从来没有——,而歌德也从没认识过他:除了在与席勒的书信往来中歌德在将近四十年的时间里从没有一行字提到过他。而荷尔德林也只是单方面地被席勒所吸引,就像克莱斯特被歌德所吸引一样:两个人都带着他们的爱戴向往两兄弟中的一个,又带着天生的青年人的不公正性鄙视另一个。歌德对荷尔德林的错误看法也不少,他曾写道,在他的诗里表达了“一种软弱的、消融在知足里面的追求”,他误解了荷尔德林这个最不知足的人最深厚的激情,他夸赞他具有“某种可爱、热忱、节制”,并建议他

——德意志颂歌的作者——“尤其要写一些小诗”。魔性的恶劣的天气在歌德身上丝毫不起作用，因此他和荷尔德林的关系中也缺乏那种常见的激烈的拒绝：一直是一种温和的、无所谓的好心好意，一种冷冰冰的浮光掠影，这深深地伤害了荷尔德林，致使他在陷入昏乱很久以后（他在疯狂之中仍能大致区分过去的好恶），每当一个来访者说出歌德的名字，他都愤怒地转过脸去。他和当时所有的德国诗人经历了同样的失望，待人接物更为冷静、更习惯将自己隐藏起来的格里尔帕策① 最终清楚地表达了这种失望："歌德致力于科学，在一种伟大的宁静中只要求适度和无为，而我胸中想象的火花喷涌四溅。"即使是最睿智的人也没有聪明到老来还能明白，青春不过是感情充沛的代名词。

荷尔德林和歌德之间是一种完全互不关联的关系：如果荷尔德林听从了歌德的建议，顺从地调节自己的温度，去作一些田园诗和牧歌，那将十分危险：他跟歌德的对抗实际上是最高意义上的自救。但悲剧性的、波及他本质深处的是他和席勒的关系，因为在这个关系中爱恋着的要反对最挚爱的人，塑像要反对他的塑造者，学生要反对老师。对席勒的尊敬是他的世界关系的基础，因此他的整个世界都会因动摇了根基而坍塌，而这一动摇正是席勒怀疑的、不冷不热的、畏首畏尾的态度在荷尔德林敏感的心理中引起的；但席勒和荷尔德林之间的这种不理解是一种最高道德秩序的不理解，那爱恋的拒绝、痛苦的决裂只有尼采和瓦格纳的关系与之相似。在这里学生为了观念而战胜了老师，更愿意保持对理想的最高的忠诚，而不是忠诚地、

①格里尔帕策（1791—1872），奥地利著名剧作家，曾受到歌德的很大影响。

盲目地追随。事实上荷尔德林对席勒，比席勒对自己还要忠诚。

因为席勒在那几年中还是自己的，有创造力的感觉的主人，他的讲话中无与伦比的激情还能呼啸着直达德意志民族的心灵深处：但感觉的乃至思想的冷却，以及青春的逝去，在这位身体虚弱，病魔缠身的诗人身上比在年长的歌德身上更早地发生了，不是说席勒的热情蒸发掉了或者萎缩了——他只是把它理论化了，“反暴君席勒”那澎湃的，具有反抗精神的想象力创造性地结晶成了一种“理想主义的方法论”；火一样的灵魂变成了火一样的语言，虔诚变成了一种有意识的乐观主义，它只需举手之劳就能变成市民阶级的、俯拾皆是的德意志式的自由主义。席勒只用思想来经历，而不再用（荷尔德林所要求的）不可分割的整个身心、整个热情高扬的存在。对这个诚实坦率的人来说，荷尔德林第一次走到他面前的那一时刻一定是个奇特的时刻。因为这个荷尔德林是他最独特的创造物：他不仅要感激席勒给予了他诗歌的形式和思想上的指导，而且他的整个思想多年来完全都是从席勒的理论，从他人性进步的信念中汲取营养。他完全是他诗人的产物，是他精神的产品，就像其他狂热的青年一样，如马奎斯·波萨和马克斯·皮科罗米尼：在荷尔德林身上，他看到了自己的升华，看到了变成了人的自己的言论。席勒要求青年人的一切，激情、纯洁、感情充沛，在荷尔德林身上都成了生活，这个年轻的狂热者把席勒假定的理想主义标准作为生活方式来生活。荷尔德林按照席勒只是说说而已的理想主义来生活，他信仰众神和希腊，而对席勒来说这早已成了伟大的、装饰性的比喻，他完成了诗人的使命，而席勒不过狂热地假想过。在荷尔德林身上，他自己的理论，他的预言突然活生生地展现眼前：因此，当席勒第一次看到这个少年，他的诗

歌之子，他假定的理想，成了一个活人活生生地站在面前，他不禁暗自吃惊，他立刻认出了他："我在这些诗中找到了许多属于自己的形象的东西，而且这不是第一次，作者让我想起自己"，他给歌德写道，带着一些感动，他向这个外表谦恭，内心炙热的人俯下身去，就像回望自己已经熄灭的青春之火。但正是这火山似的性格，这种热情（他作为诗人不停地鼓吹过这种热情）在这个成熟的人看来，对正常的生活状态十分危险。作为一个诗人席勒肯定充沛丰富的感情，把整个性命押在一张赌注上的冒险精神，但作为一个人他不能赞成荷尔德林身上的这些性格，因此他必须——悲剧性的矛盾——把他自己的形象，理想主义的狂想家，作为无生活能力的人来加以拒绝。他见多识广的目光立刻就察觉到，那种他要求德国青年的理想主义只有在理想的世界中，在戏剧中才能存在，但在这儿，在魏玛和耶拿，这种诗艺的绝对性，这种内心意愿的诡异的不和谐性只会毁了一个年轻人。"他有一种强烈的主观性——他的状态很危险，因为这样的天性很难对付"：他说起"狂想家"荷尔德林就像说起一种混乱难解的现象，几乎就像歌德说起"病态的"克莱斯特一样；他们凭直觉立刻就认出了两人身上那蠢蠢欲动的魔性，那过热的、郁积的内心感情爆发的危险。席勒在诗艺方面鼓励这些年轻的异教徒们提高自己，让他们幸福地跌进他们的毫无节制，跌进他们感情的深渊之中，而在现实生活中，这个慈爱友好的人却设法使荷尔德林变得温和。他为他个人的、世俗的生活而操劳，为他谋取职位，为他的作品找出版社——席勒带着最深切的关怀，像父亲一样支持他。为了放松、减弱他充沛情感危险的张力，为了让他变得理智，尽管席勒对此十分赞赏，但还是压制着他向上升腾的欲望，他却不知道，最微弱

的压力都能让这个敏感的人粉身碎骨。这样，双方的态度都渐渐地迷惑了：席勒以其命运制造者深邃的目光感觉到荷尔德林头上高悬的自我毁灭的利斧——而荷尔德林感到，这个"惟一使他失去自由的人"，席勒"这个他依赖的人"，外表上好像支持他，但并不理解他最深的本质。他希望得到鼓舞和支持——"从一个勇敢的人心里说出的友好的话就像一道从大山深处涌出的神奇的泉水，它晶莹的水滴将大地秘密的力量赋予我们"，许佩里翁说——；但他们俩，席勒和歌德，却只是一滴一滴地，含蓄地表示他们的赞同。他们并没有慷慨地付出过他们的激情，点燃他的心。因此，对荷尔德林来说，在席勒身边即使有很多快乐，也渐渐变成了一种折磨："我总忍不住要见您，而见到您后，却只觉得我对您来说微不足道"，他给他写道，内心与他痛苦地诀别。终于，他坦率地说出了他感情的不和谐音："因此我可以向您承认，我有时在跟您的天才秘密地战斗，为了从它手中挽救我的自由"。——他最隐秘的心情，他认识到，不能再向他倾诉了，他挑剔他的诗，他要使他激动的心情平静，他想让他变得卑微、温和，而不是"主观而激动"。出于谦恭的骄傲他向席勒隐瞒了他更重要的那些诗作，只给他看那些戏耍之作和一些短诗。因为荷尔德林不会为自己而战，只会委屈求全，隐藏自己，这是他一贯的态度。在他的青春之神的面前他永远跪拜在地：对那些曾是他"青春的魔云"的人，曾赋予他歌唱的声音的人，他的尊敬和感激永不消失。席勒偶尔眷顾他一下，说几句好听的、鼓励的话，歌德友好地、无所谓地走过。他们听凭他跪在那里，直到他折断了脊梁。

盼望以久的和伟人们的见面变成了灾难和危险，在魏玛的这空闲的一年，他本想完成一些作品，却几乎白白地浪费了。哲

学——这座“不幸诗人的医院”——并没有给他以帮助，诗人们也没能使他振奋：许佩里翁还是一座未完成的雕像，剧本没有写完，尽管竭力地俭省，他的荷包还是告罄了。为做一个诗人而进行的第一场战斗好像失败了，因为荷尔德林不得不又成了他母亲的累赘，每一口面包都得和着暗暗的责备一起咽下。但事实上他在魏玛胜利地经受住了他最大的危险；他坚持了“激情的不可分割性”，没像那些好心人所愿望的那样节制自己，保持适度。他的天赋根深蒂固，魔性赋予了他一种本能的固执性格，别人想尽办法，他也不为所动。对于席勒和歌德试图将他驯服成循规蹈矩的田园牧歌诗人的不懈的努力，他的回答只是更猛烈的爆发。对欧福里翁① 之歌中歌德对诗艺的告诫

要适度！要适度！
不要鲁莽，
别让不幸和事故
将你遇上……
节制！
为了父母，
生命力过于旺盛的人儿，
节制你躁动的欲望！
平心静气地，质朴地
装点你的计划，

①在《浮士德》中是海伦和浮士德的儿子，他继承了父亲的好斗性格和奔放热情。歌德笔下的欧福里翁具有拜伦的特征。

对要他心平气和地作诗，做安逸的田园诗人的建议，他激动地回答到：

你们还要使什么变得温和，如果我的
灵魂在铁一样的时间链条中燃尽，
你们还要从我这儿拿去什么，只有战斗可以将我拯救，
你们这些懦夫，难道需要我滚烫的心？

这颗"滚烫的心"，这激情，生活在荷尔德林的灵魂之中就像火中的蝾螈，被从古典主义者凉爽的诱惑中毫发无伤地取了回来——被命运迷惑的他，"只有战斗可以拯救"的他，第二次将自己投入生活之中，并且

在这样的炉膛里，所有
纯净的东西也将得到锤炼。

要使他粉身碎骨的，首先让他变得坚硬，使他变得坚硬的，终将使他粉身碎骨。

狄奥提马[1]

命运总是挑选最弱者。

---

①原为柏拉图《谈话录》中虚构的人物，苏格拉底的学术启蒙人。这里为诗人的情人苏赛特·贡塔尔德的诗名，其形象在《许佩里翁》以及荷尔德林许多诗歌中都出现过。

斯泰尔夫人在她的日记中写道："法兰克福是个美丽的城市，饮食精美，人人都说法语，都姓贡塔尔德。"在一个贡塔尔德家族的家庭里，这个落难的诗人作为神学硕士被聘为八岁男孩的家庭教师：像在瓦尔特豪森一样，他狂热的、易于激动的头脑觉得所有的人都是"很好的，就他们生活的环境来说很难得的人"，他感觉良好，他心中原本的冲动力大多已被消磨掉了。"反正我像一盆老花一样"，他悲凄地给诺伊弗尔写道，"已经掉到街上摔碎了一次，芽也没了，根也伤了，只是被费心地栽到新鲜的土壤里，即使精心的照料也难以使它免于干枯。"他自己很清楚这种"可毁灭性"——他最深的本质只能在理想的，诗艺的空气中，只能在一个假想的希腊国呼吸。不是这个或那个现实，不是这家或那家，既不是瓦尔特豪森也不是法兰克福或豪普特维尔对他来说特别残酷：只要它们是现实领域，就足以成为他的伤心之地。"世界对我来说太残酷了①"，他的兄弟济慈曾说道。这些脆弱的灵魂除了诗人的生活方式不能忍受其他任何生活方式。

诗人的感情不可抗拒地去接近这个圈子里惟一的一个人物，这个人虽然与他近在咫尺，但他仍然觉得她如梦如幻，是那个"另一个世界"的使者，她就是男孩的母亲，苏珊娜·贡塔尔德②，他的狄奥提马。她的一座半身塑像为我们保留了她的形象，在这张德意志人的脸上确实有着希腊人的简洁的线条，闪

①原文为英文。

②多处资料记载荷尔德林的情人名为苏赛特（Susette），这里写为苏珊娜（Susanne），疑为作者笔误。

烁着大理石一样的光辉，荷尔德林从第一刻起就是这样看她的。“一个希腊人，不是吗”，当黑格尔在她家里看到她时，他兴奋地对黑格尔小声说道：对他来说，她来自他自己的、非尘世的世界，像他一样在无情的人类中间感到陌生，并怀着痛苦的思乡之情，

> 你沉默着，默默忍受，因为他们不理解你，
> 你这高贵的生命！你垂着头，沉默着，
> 即使在明媚的日子里，因为，唉，你
> 徒劳地在阳光里寻找着你的同类……
> 那些温柔伟大的灵魂，从不曾显现。

一个使者，一个姐妹，一个来自他的世界和迷路的人，荷尔德林，这神圣的狂想者就是这样看待他的雇主的妻子的：这种亲情之中并没有掺杂丝毫淫邪的占有念头。和歌德写给夏洛特·冯·施泰因① 的诗句形成奇妙的应和：

> 啊，前世你曾是
> 我的姐妹或我的妻子。

他把狄奥提马当做一个久已预感到的、神奇的前生的一个姐妹来问候：

---

①夏洛特·冯·施泰因夫人（1742—1827）是歌德在魏玛结识的一位贵妇，她对歌德在魏玛初期无论是在生活上和在创作上都有很大的影响。

狄奥提马！高贵的生命，
我的姐妹，神圣地与我相亲！
在我把手伸向你之前，
我早已与你相识。

在这支离破碎、腐化堕落的世界上，他的迷狂炙热的感情第一次见到了亲人，“一切的一切”，——“可爱、高贵、宁静、生命、精神、气质、形象在这个生灵身上奇妙地统一在一起”，在荷尔德林写的信中，幸福这个词第一次带着无尽的精神力量吟唱起来。“我一直像最初的时刻一样幸福。这是和一个生命结成的永恒的，快乐的，神圣的友谊，这个生命正迷失在这个可怜的、贫乏的、混乱的世纪里。我的美感现在不怕任何干扰。它永远指向那个圣母似的头颅。我的理智在她那儿提高，我的不和谐的性情在她知足的安宁中一天天地变得温和、开朗。”

荷尔德林在这个女人身边感受到了一种强大的力量：安宁。一个荷尔德林，一个迷狂的人不需要从一个女人那里学习激情——对这个永远热情似火的人来说幸福就是放松，可以安静下来他才觉得无比舒服。狄奥提马对他的恩赐就是节制。她做到了席勒、荷尔德林的母亲都没有做到的事情，也是任何人都不可能做到的事情，那就是通过旋律来驯服“躁动不安的神秘的精灵”。“当她总是试图通过建议和友好的提醒把我变成一个整洁、快乐的人时，当她指点我注意枯涩的发卷，破旧的外套和啃坏的指甲时”，我们简直能想象出她慈爱的手掌，她那种许佩里翁时代的带着母性关怀的温柔。她像对待一个缺乏耐心的孩子一样温柔地呵护着这个本应呵护她的孩子的人，周围的宁静，内心的宁静，是荷尔德林最大的幸福。“你知道，我过去是什么

样子”，他给亲密的朋友写道，“你知道，我曾怎样过着没有信仰的生活，我是多么的心胸狭隘，而这又使我多么不幸；我能像现在这样吗，快活得像一只山鹰，如果没有这个，这一个女人出现在我的面前?”自从他的孤独无助被化解在和谐之中，世界在他眼中也显得更纯洁，更神圣了。

> 我的心不是变得神圣了吗，充满了更美丽的生命，
> 自从我开始恋爱?

在生命的一瞬间里忧郁的愁云从荷尔德林的额头上消失了：

> 在片刻之间命运
> 是平稳的。

惟一的一次，在这惟一的一次里，他的生命在短暂的时间里获得了他的诗的形式：轻盈地飘扬。

但他心中的魔鬼一直醒着，“那可怕的躁动”。

> 那温柔的，
> 他的和平的花，开的并不长久。

荷尔德林那一类人是不能在一个地方安闲度日的。即使爱情“使他温和，也只是为了让他变得更加狂野”，就像狄奥提马论起他的镜像兄弟许佩里翁一样，而他自己，所有人中最有预见性的，却对此一无所知，但他被预感的精灵神奇地触动，也许知道了正从他心中生长出来的不幸。他知道，他们不能停留，“像相爱的天鹅一样心满意足”——在他的“赔罪”中他明明白

白地承认了他阴郁的、秘密的闷闷不乐：

> 神圣的生命！我时常打扰
> 你那金子般的神仙的宁静，
> 那更隐秘的、更深切的生活的
> 痛苦，有些你是从我这里学来的。

那“对深渊的神奇的向往”，那种去寻找自己的深渊的神秘的吸引，不知不觉地开始了，渐渐地，他陷入了一种轻微的、不自觉的不满之中。在他屈辱的目光中日常的世界越来越快地变得阴暗，在一封信中他怒气冲冲的话像郁积的云层中的一道闪电：“我被爱和恨撕裂了”。他的敏感愤怒地感觉到，这个家庭俗气的富裕作用在他周围的人身上“就像新葡萄酒在农民身上的作用一样”，他带有敌意的感觉幻想出许多侮辱，直到最终（此后总是如此）发生危险的爆发。那天发生的事情是这样的：丈夫很不乐意地容忍着爱好文艺的妻子同荷尔德林的交往，他是否只是嫉妒，或许还变得粗鲁，我们不得而知。清楚的只是，荷尔德林的灵魂从那一刻起被严重地伤害了，可以说遍体鳞伤：诗句像喷涌的鲜血一样从他紧咬的牙关里冲出来：

> 如果我带着耻辱而死，如果我的灵魂
> 不对那无耻的人进行报复，如果我在下面，
> 被天才之敌战胜，躺进懦弱的坟墓，
> 那就忘了我吧，噢，就连你，善良的心，
> 也别再挽救我的名字的堕落。

但他并没有为自己而战，他没有像男人一样振作起来：他像一个被逮住的小偷一样被赶出了那座房子，后来只在偷偷约定的日子里从洪堡过来接近那仍忠诚于他的爱人。在这一决定性的时刻荷尔德林的态度像孩子一样软弱，简直像妇人一样优柔寡断——他写给那被夺走的人儿火热的书信，他把她在诗中描写成许佩里翁妩媚的新娘，在写满字的稿纸上用激情所有的夸张来装扮她，但他放弃了任何把活生生的、近在咫尺的爱人夺回来的努力。他不像谢林和施莱格尔那样不顾闲话和危险把心爱的女人从可恨的婚姻中拽进自己的生活：这个毫无自卫能力的人绝不违拗命运，他总是谦恭地向更强的势力低头，他总是一开始就宣布自己被更强的生命打败了——“世界对我来说太残酷了”。如果在这种谦恭的后面不是伟大的骄傲和安静的强力，人们就要把这种不抵抗看成胆怯或懦弱了。因为这个所有人中最容易打倒的人感觉到，在他的内心深处有一个坚不可摧的东西，有一块不可触及的、世界的所有粗鲁的行径都不能玷污的领地。“自由，谁理解这个词——这是一个含义深刻的词。我心乱如麻，受到闻所未闻的伤害，没有希望，没有目标，毫无尊严，但我胸中有一股力量，一股不可制服的力量，每当我的内心有所触动，它就带着甜蜜的战栗流遍我的四肢。”在这句话里，在这种价值里藏着荷尔德林的秘密：在他肉体的软弱无力、弱不禁风、神经衰弱之后主宰着一个带着最高自信的灵魂，一个不可侵犯的神。因此一切尘世的东西在这个无力的人面前都没有了威力。因此所有的经历就像晨曦或黄昏的云一样流过，而他的灵魂仍像镜子一样光可鉴人。荷尔德林所遇到的一切都不能深入他的内心，即使苏珊娜·贡塔尔德也只是像希腊的圣母一样梦幻般地来到他的感觉之中，然后又梦幻般地消失，使他

痛苦地追忆。占有和失去都不能触及他最内在的生命，尽管他极度的敏感，但他的天赋却能保持完好无损。对一个能舍弃一切的人，一切对他来说都是获得，对他的灵魂来说，苦难也升华成创造性的力量，“一个人越是尝尽无尽的苦难，越会变得无比坚强”。正是因为他的“整个的灵魂都受到了侮辱”，这个被蔑视的人才施展了他最高的力量，“诗人的勇气”：

> 所有的生灵不都与你交好，
> 命运女神不是自动听命于你的麾下？
> 因此，赤手空拳地
> 闯荡生活吧，什么也不必害怕！
> 不论发生什么，都是上天赐予。

来自人那里的痛苦和不公正，丝毫不能触犯荷尔德林这个人。但众神送给他的命运，他的守护神却爽快地收入他歌唱的心中。

黑暗中夜莺的歌唱

> 内心的狂澜不会如此美丽地汹涌，将会变成思想，
> 如果不是那古老、沉默的岩壁，命运，挡在它的面前。

大概在这种悲伤忧郁的时刻，独自沉浸在孤独的歌声里时，荷尔德林写下了这几行被内心最深处的原始力量推出来的话：“我从不曾透彻了解这亘古不变的命运之语，当心灵承受住了悲

伤的子夜，就会有一种新的幸福在心中升起，世界的生命之歌即使在深深的苦难之中，也会像黑暗中夜莺的歌唱那样神圣地向我们响起。”现在，孩子似的幻想的愁绪硬化成了深切的悲哀，哀伤的忧郁发展成了狂热的力量。他生命中的星辰陨落了，席勒和狄奥提马——“夜莺的歌声”凄清寂寥地在黑暗之中响起，只要还有一个德语的词汇，这歌声就不会停息，现在，荷尔德林才算得到了“彻底的锤炼和净化”。这个孤独的人在迷狂和坠落之间的陡峭悬崖上创作的是天赐的完美作品：所有掩盖着他的本质的炙热核心的外壳和表皮都迸裂了，他的生命的原始旋律自由地流进生命之歌那无与伦比的韵律之中。他的生命美妙的三和弦诞生了：荷尔德林的诗歌，小说许佩里翁，悲剧恩培多克勒，三者都是他的飞升和坠落的变奏。当他的尘世命运可悲地坍塌时，荷尔德林找到了最高的精神和谐。

“谁把他的苦难踩在脚下，谁就站的更高”，他的许佩里翁说，荷尔德林迈出了这决定性的一步，他继续站在他自己的生活之上，站在他个人的痛苦之上，他不再在感伤的探索中经历自己的命运，而是悲壮地知晓了实情。就像他的恩培多克勒站在埃特纳火山口旁边：下面是人的声音，上面是永恒的旋律，前面是烈焰腾腾的深渊，他豪迈地孑然而立。理想像云一样地飘散了，只有狄奥提马的形象像梦一样模模糊糊地浮现眼前：这时壮观的幻象，先知的体验，嘹亮的颂歌，悠扬的宣告出现了。只有一个担心还在轻轻地触动他：过早地坠落，在他唱完那伟大的赞神歌、他的灵魂的凯旋曲之前。因此他再次扑向那看不见的神坛，乞求一个壮烈的毁灭，乞求在歌唱中死亡。

只赐予我一个夏天，你们，强大的神！

再加一个秋天，我的歌便会成熟，
这样，我的心才乐于死去，它从
甜蜜的演奏中得到了满足。

灵魂失去了生活中属于它的
神圣权利，在阴曹地府也不安息；
然而，只要我那神圣的事业，我那
心爱的事业——诗获得了成功。

那时欢迎你呵，冥国的静寂！
我满意，即使我的琴弦
不能伴我入土，我生活过，
像神一样，我已别无他求。

但沉默的命运女神只是暂时地放松了一下把他勒得过紧的命运之线；老大① 手中的剪刀已经在闪光。但这一短暂的时刻被无穷填满：许佩里翁和恩培多克勒，以及诗歌被挽救了，给我们留下了天才的最高的三和弦。然后他跌入黑暗之中。诸神没有让他完成任何东西。但他们却让他完善了自己。

许佩里翁

知道吗，你在因何悲伤？它早已逝去

①命运女神有三个，克罗托纺生命之线，拉克西斯使命运之线通过各种命运的波折，阿特洛波斯剪断生命之线，使生命终结。其中阿特洛波斯最为年长。

经年。人们说不清楚，它什么时候在这儿，又是什么时候离开的，但它存在过，它现在仍存在着，它在你的心里。它是一个更美好的时代，是你寻找的，一个更美好的世界。

狄奥提马致许佩里翁

许佩里翁是荷尔德林对彼岸世界的少年之梦："我仍在想象，还没有找到"，在第一稿的片断里这样写道——毫无经验，对世界毫不了解，甚至对艺术形式还不通晓，这个幻想者就开始虚构起他尚未经历过的生活；像其他浪漫主义者的所有小说一样，如海因泽的阿尔丁海罗，蒂克的斯坦恩巴尔德，诺瓦利斯的奥弗特丁根，他的许佩里翁完全是先验的，先于一切经验，描写的只是想象中的避难所而不是真实的生活现实，因为在世纪之交，在狂热地写满了的稿纸上，德国年轻的理想主义者们逃避着敌意的现实，而在莱茵河的那边，法国的理想主义者们却对同一个大师让-雅克·卢梭做出了更好的阐释。没完没了地对更美好世界的梦想已经让他们倦怠：罗伯斯庇尔撕毁了他的诗作，马拉撕毁了多愁善感的长篇小说，德穆兰放弃了他的诗歌探索，拿破仑放弃了他模仿维特的中篇小说，他们开始着手按照自己的理想改造世界，而德国人还沉湎在幻想和音乐之中。他们所写的小说一半是梦想书，一半是自己敏感的日记。他们耗尽了自己的梦想直到感情枯竭，他们自我膨胀到精神快感最欢悦的陶醉状态：让-保尔的凯旋是这种多愁善感到不可忍受的地步的小说的高峰和终结，这种小说与其说是文学作品，不如说是音乐，是在高度兴奋的感觉琴弦上的遐思，是一种狂热的、将灵魂升

至世界旋律的幻想。

在所有这些感人的、纯洁的、神圣的孩子气的非小说中——请原谅这个荒谬的词——荷尔德林的许佩里翁是最纯洁的、最感人的，也是最孩子气的。它有着幼稚的狂想家的无助和天赋鼓鼓扇动的翅膀，它不真实得简直像部讽刺滑稽的嬉拟之作，但它大胆的步伐又使它显得无比庄重。人们要深吸一口气才能数完这本感人的书中在成熟的意义上的失败之处和很多根本没有顾及的地方。让我们鼓起勇气，毫不留情地指出荷尔德林的必然失败是由他的天赋最深层的状况所决定的（这与对荷尔德林热情的盲目崇拜相反，崇拜歌德的人甚至试图从他的败笔中找出其伟大之处）。这本书首先不是一本生活之书。荷尔德林那时是人类的朋友，而且一直都是，但他对用心理表现人物却一窍不通。

> “朋友，我不了解自己，
> 我永远不了解人类。”

他有自知之明地写道：现在这个从未接近过人的人开始在《许佩里翁》中着手塑造形象了，他描绘了一个自己不了解的场面（战争），一片他从未到过的土地（希腊），一个他从未关注过的时代（当前）。这使得他这个最纯洁的、在他的幻想世界里最富有的人为了描绘世界不得不从别人的书里东挪西借。名字是从其他的小说里照搬过来的，希腊的风光是从肯德勒的游记中照抄的，场景和人物是向同时代的作品像小学生一样模仿来的，寓言十分耳熟，书信形式似曾相识，哲学内容几乎就是文章和谈话文学性的复述。许佩里翁的身上——为什么不坦率地

说出来呢——根本没有荷尔德林的财产，除了最有特色的感觉的无限活力和对话的急切节奏向着无穷美丽地燃烧。从更高的意义上来讲，这部小说只能算是音乐。

人们可以把《许佩里翁》所表达的个人的思想塞进一个核桃壳里：那些抒情、高雅、铿锵有力的词句只化成一个思想，这个思想——就像在荷尔德林身上通常的那样——主要是一种感觉，对外部世界和内心世界的互不相容的经验，生活的不可调和的二元性。把内和外联合在一起形成同一和纯洁的最高形式，在尘世建立“美的神权统治”——这应该成为个人的也是整个世界的任务。“神圣的自然，在我们心中，在我们之外你都是一样。把我身外的东西和我们心中的神性统一起来，也一定不难”——少年狂想者许佩里翁向这高尚的统一信仰祈祷。在他身上呼吸的不是谢林冷冰冰的话语的意志，而是——请原谅这偶然的文字游戏——雪莱与自然彻底融合的迫切的愿望，或者诺瓦利斯炸开世界和我之间的隔膜，陶醉地没入自然温暖的躯体之中的渴望。诗人这种对生活的单一性、灵魂的纯洁性的愿望在荷尔德林的作品里惟一新鲜独特的是关于人类的幸福岁月的神话，因为这种状态在古希腊时并不为人所知，所以有“人类第二个世纪”的宗教信仰。众神曾经赠予的，被无知的人们荒废掉的这种神圣的状态经过数百年的精神徭役还会重建。“人已经走出了童年的和谐，精神的和谐将是一个新的世界历史的起点。”因为——荷尔德林灵机一动得出结论——如果梦不与某个事实相对应，人就不会有梦。“理想就是过去自然的样子。”桃源圣境过去肯定存在过，因为我们向往它。因为我们向往它，我们的意志就为我们再次创造它。我们必须重建一个崭新的历史上的希腊，一个精神的希腊：它高贵的德意志血统的祖先荷尔

德林在诗中描绘了这个崭新的家园。

荷尔德林年轻的使者在所有领域中寻找着这个“更美好的世界”。许佩里翁的第一个理想（他是荷尔德林闪光的影子）是包容一切的自然；但它也不能化解永不停息的找寻者那天生的忧郁。因此他继续在友情中寻找融合：但友情仍不能满足他不知足的心。而后爱情好像向他提供了这种幸福的联合：但狄奥提马消失了，这个刚刚开始的梦陨落了。那么英雄主义，为自由而战应该是他的理想了：但这个理想也在现实上撞的粉碎，在现实中战争降级为劫掠、粗鲁和杀戮。这个热切的朝圣者跟随他的众神直到故乡：但希腊已不是古代的希腊，不虔诚的一代人玷污了神话的巢窠。许佩里翁这个狂想家不论在哪儿都再也找不到完整和协调，他预见到了自己可怕的命运，他过早或过晚地来到了这个世界，他预见了“这个世纪的无药可救”。世界是理智的、破碎的。

> 但精神的太阳，更美好的世界，隐没了，
> 在寒冷的夜里只有飓风在争执不休。

盛怒之下，荷尔德林又把许佩里翁赶回了德国，在那儿他从一个人口中听到了对割裂、分工，对脱离生活神圣整体的诅咒，这时许佩里翁的声音说出了那最可怕的告诫。这个预见者仿佛看到了西方世界正在升起的巨大危险，美国风、机械化、失去灵魂的新的世纪，因此他热切地希望出现“美的神权统治”。

> 他们
> 被束搏在各自的工作上，在嘈杂的工场里

只能听见自己的声音，……但到头来总是
像复仇女神，没有结果，只剩下胳膊酸痛。

荷尔德林与现实的毫不相干变成了对时代、对故乡的宣战，当他看到，在德国他的新希腊，他的“日尔曼尼亚”还没有出现，他，整个民族中最虔诚的人，就开始了可怕的诅咒，这诅咒比任何一个德国人带着遍体鳞伤的爱，对他的民族发出的任何语言都更激烈无情。他作为一个寻找者来到了世界，又作为一个失望者逃回了他的彼岸，逃回了意识形态之中，“对人这种东西我再也没有梦了。”但许佩里翁逃向何方呢？这本小说中没有答案。歌德在威廉·麦斯特中，在浮士德中回答过，逃进工作；诺瓦利斯：逃进童话，逃进梦境，逃进虔诚的魔法。许佩里翁这个只提问，从不解答的人，得不到答案：他“在想象，还没有找到”。

一种预感的音乐——这就是许佩里翁，仅此而已，不是一张真实的脸，不是一部完整的作品。人们不用在文字上推敲也能清晰地感觉到，在这部作品中年代和感觉的不同层次混乱不堪地穿插在一起，这个少年在激动人心的计划的迷惑下愉快地开始的工作，是一个极度消沉、失望的人在忧郁之中不愉快地完成的。疲乏倦怠笼罩着小说的第二部分：荷尔德林式的迷醉的闪光只隐约可辨，人们很吃力地才能在已经出现的忧郁中辨认出“一个曾经有过的念头的废墟”。许佩里翁是他的青春未完成的雕像——但所有未做的和做错的都不留痕迹地消失在语言美妙的韵律之中，不管在忧郁时还是在激情中这种语言都能控制感觉，使其保持纯洁和神圣。德语散文中再也没有更纯洁的作品了，再也没有比这悦耳的、一气呵成的声波更轻盈飘逸的

了：没有哪篇德语文学作品有如此贯穿全文的韵律，有如此绕梁不绝的飞扬的旋律。这种铿锵激越的散文充满、浸透、托举了一切，它鼓起那些不真实的人物的衣衫，使他们看上去像在飘动，像获得了生命，它给贫乏的思想注入了强大的语言活力，使它们像天经地义一样发聋振聩，那些从未见过的风景因萦绕着这种音乐也变得生机勃勃，像一个彩色的梦。荷尔德林的天赋总是从不可思议的地方而来：它总是带着翅膀，总是从一个高处的世界飞进在惊讶中被征服的心中。他总是胜利，这个艺术上和生活中最柔弱的人，通过纯洁和音乐。

恩培多克勒之死

长久的迟疑之后，纯洁的形象出现，
明亮得像宁静的星星。

恩培多克勒是许佩里翁感情的升华，它不再是幻想的悲歌，而是知晓了命运的悲剧：在许佩里翁的生命之歌中绝响的抒情曲，在这部作品里变成了扣人心弦的狂想曲的轰鸣。梦想家，无助的寻找者成了英雄，成了上知天命、无所畏惧的英雄：自从荷尔德林“整个的灵魂都受到了侮辱”，他越发心甘情愿地像古希腊人一样虔诚地献身命运，他跨上了一个台阶，一个很高的台阶。因此像音乐一样笼罩在两部作品上的神秘的忧伤完全是不同的色彩，在许佩里翁中是早晨灰蒙蒙的天光，在恩培多克勒中却是晦暗的、孕育着厄运、卷挟着暴风雨的云层。命运感现在英勇地抬升成了毁灭感：如果说许佩里翁这个梦想家是为了高贵的生活，为了纯洁和生存的完整性，那对恩培多克勒来

说，他所有的梦都已经幻灭，只剩下一个庄严的认识，不求伟大的生，只求伟大的死。

因此恩培多克勒的形象大大地高于孱弱的、迷惘的狂想家许佩里翁：在这部作品中诗歌发出更加高昂的韵律，因为在这里揭示的不是人偶然的痛苦，而是天才神圣的苦难。少年许佩里翁的痛苦属于他自己和尘世，是一种普遍现象，是每个青年都免不了的——天才的痛苦却是更宝贵的财富，他自己早已熟悉，这种痛苦是“神圣的”——，“他们的痛苦属于众神”。

在美中死去，带着出自整个灵魂的完整的感觉自由地死去，荷尔德林要把这种死先演示给自己看（因为在那些自我毁灭的日子里他险些做出这样的决定！）：在他的手稿中最初的一个计划显示，他打算写一部戏剧《苏格拉底之死》。他要事先给自己描绘一个智者，一个自由人的死：但不久，恩培多克勒流传下来的模糊形象把聪明的怀疑论者苏格拉底挤到了一边，关于恩培多克勒的命运只有这句话流传下来给我们以启示，“他自诩比短命的、劣迹斑斑的人类高贵”。这种自以为与众不同，自以为更高明、更纯洁的感觉使他成为荷尔德林精神上的祖先，他把对支离破碎、永远残缺不全的世界的失望感从几千年前掷向荷尔德林。至于少年许佩里翁，他只能带给他缪斯的幻想、他迷惘的渴望和他找寻中的焦躁——而对于他，恩培多克勒，这个“一直陌生的人”，他给予他与宇宙神秘的联系，迷醉以及对毁灭深切的预感。在许佩里翁中他只能用诗意和象征来表达自己，——在恩培多克勒之中，这个被考验的人提高了自己，成了英雄，在这里他的理想实现了，他可以带着完整的感觉升腾起来，成为一个意气风发的形象。

阿格里根特的恩培多克勒，就像在荷尔德林的第一稿中明

确指出的，是“所有片面的存在的死敌”，他在生活中，在人群中忍受苦难，因为他“带着一颗现实的心，不能像个神那样密切地、像个神那样自由地、大度地和他们一起去爱，去生活”。因此荷尔德林赋予了他自己最大的秘密，不可分割的感觉；恩培多克勒作为诗人，作为真正的天才享有与永恒的自然密切的联系和“美妙的亲情”。但不久，荷尔德林的魔力把他抬得更高，使他成为思想的魔术师：

在他面前
在神圣的日子里那极乐的时刻
神扔掉了面纱——
光和大地都爱着他，为了他，思想，
世界的思想，唤醒了自己的思想。

但正是由于这种大一统的思想，这位大师为生活破碎的形式感到痛苦，“一切现存的事物都和继承的法则紧密相联”，台阶、门槛、大门和栅栏永远分隔着人们，即使最高的热情也没有能力把四分五裂的人类熔成一个火热的整体。荷尔德林将亲身体验到的虔诚的自我和理智的世界之间的矛盾极端化了：他给恩培多克勒身上堆满了他人生中最高的狂喜，灵感的迷醉，但也给他清醒时最深的颓唐。因为恩培多克勒在荷尔德林让他出场的时刻已不再是那个强有力的人了——诸神（荷尔德林的意思是指灵感）已经抛弃了他，把“他的力量从他身上拿走了”，因为他在狂妄、得意忘形之中过分炫耀了自己的幸福：

因为若有所思的神

憎恨
不合时宜的生物。

但对他来说，孑然一身的感觉变成了幸福的狂喜，法厄同之车将他带到如此高的天空中，以至于他误以为自己也是神，他自夸道：

奴性的自然成了我的
女仆。
如果它还有尊严，那也是我所给予。
天空和海洋，岛屿和星辰，
以及一切呈现人们眼前的
东西将会怎样，那
沉寂的竖琴又会如何，如果不是
我给予它声音，语言和灵魂？
众神和他们的精神又会如何，如果
我不宣谕他们。

加在他身上的恩宠消失了，他栽了下来，从力大无比变得软弱无力：那“广阔无垠、生机勃勃的世界”在这个失宠的人眼里“像一份丢掉的财产”。自然的声音空洞地飘过他的耳朵，在他的胸中再也唤不起歌声，他跌回到尘世之中。荷尔德林在这里将自己经历的从激情的天空到现实世界的跌落理想化了，那些日子里他所忍受的所有耻辱在戏剧中都变成了激动人心的场面。人们从其软弱中马上认出了这个天才，他们阴险恶毒、无情无意地向这个毫无防备的人发起了进攻，他们把恩培多克勒

赶出城市和家园，就像他们使荷尔德林远离家庭和爱情一样，他们把他赶入了最深的孤独之中。

但在埃特纳的山顶上，在神圣的孤独之中，自然又开始说话了，倒下的形象又屹立起来，恩培多克勒——这个象征真是妙不可言——喝到山涧清澈的泉水，自然的纯洁就重新神奇地回到了他的胸中。

过去的爱
在你我之间又悄然复苏。

悲伤变成了认识，迫不得已成了愉快的承诺。恩培多克勒认出了通向故乡，通向最后的联系的路：他越过人类走进孤独，越过生命走进死亡。最后的自由，回归宇宙，这就是恩培多克勒目前最幸福的渴望，这个虔心笃笃的人开始去实现这个渴望：

大地的孩子
通常害怕新的和陌生的事物……
眼光局限于财产，他们担心
怎样维持生存。但最终他们
这些胆小怕事的人都不免离去，
每个人死后要在自己的属性中
停歇，像沐浴一样使自己回复
新的青春。人类被赐予了这
极大的乐事，使自己变得年轻。
死亡可以净化自己，这是他们
在适当的时间自己做出的选择，

从这种死亡之中人类势不可挡地
复活，就像阿喀琉斯在斯堤克斯
河① 中浸泡过。

“噢，把你们自己交给自然吧，在它把你们带走以前”——自愿赴死的念头在他的胸中激荡，这个睿智的人已经明白了适时毁灭的崇高的意义，明白了他的死的内在必然性：生活已被割裂毁掉了，死使人溶化在宇宙之中，使人保持纯洁。而纯洁是艺术家最高的法则；他要妥善保管的不是容器，而是思想：

必须
及时离去，思想的代言人。
神圣的自然只有通过人类
才能显示自己的神圣，这样不断
摸索的人类才能重新认出它。
但一旦凡人的心中被它的幸福充满，宣谕了它，
噢，它就让罐子打碎，
使它不能再用做它途，
使神器变成人的工具。
让这些有神性的人死吧，
在他们还没有消失在专横、琐屑和耻辱中之前，
让这些自由的人在吉日良辰
满怀爱意地将自己奉献给神。

①斯堤克斯河传说是围绕冥土的河流。阿喀琉斯的母亲为使儿子长生不死曾将他浸入这条冥河里，使他周身刀箭不入。

只有死可以挽救诗人的圣洁，挽救那完整无缺的、没有被生活玷污的热情，只有死可以使他的存在变成神话，变得永恒。

> 因为其他的都不适合于他，在他面前
> 在神圣的日子里那极乐的时刻
> 神扔掉了面纱——
> 光和大地都爱着他，为了他，思想，
> 世界的思想，唤醒了自己的思想。

由于预先感受了死亡，他饮下了最后的、最高的激情：这个沉默寡言的人在死亡的时刻就像天鹅一样再次获得了音乐的灵感……，这音乐恢宏地响起，就再也没有停息。因为在这儿，悲剧停止了，或者可以说它飘散了。荷尔德林不可能再超越这种自我瓦解的幸福——只有嘹亮的合唱队在下面回应着这个得到解脱的人即将远逝的、仿佛要消散在以太之中的声音，赞颂着阿南刻①，这永恒的必然性：

> 这必将发生，
> 正如神和
> 成熟着的时机所愿，
> 因为我们这些盲目的人
> 有时也需要奇迹。

---

①希腊语意思是必然性，体现命运的女神。在民间观念中她是一位死神（死是必然的）。

在庄严的结尾，对唱赞颂着那不可琢磨的命运：

> 伟大啊那位神祇
> 伟大啊被献祭的人。

在说最后一句话时，在最后一次呼吸时，荷尔德林仍是命运的赞颂者，是神圣的必然性忠心耿耿的奴仆。

在荷尔德林的作品中从没有哪个诗人，哪个高贵的塑造者像在这部悲剧中一样如此接近希腊世界，这部悲剧也以其献身情节和庄严的气氛的烘托比任何一部德语悲剧都更接近古希腊光辉的顶峰。在《塔索》中歌德只把诗人的痛苦描绘成市民阶级的困顿，归因于虚荣的心地狭隘，阶级的狂妄和矜持的自作多情，他没有获得的成功在《恩培多克勒》中却由于悲剧因素的纯洁性神话般的得以成真：恩培多克勒作为一个天才被完全地非人化了，他的悲剧也成了诗艺的悲剧，或者干脆说是创造的悲剧。没有一个媚俗的插曲的尘埃，没有一块冗余情节的污迹玷污这部戏剧前进时唰唰作响的衣褶，没有女人用色情的填充物来阻碍情节的发展，没有佣人和奴仆搀和在这个孤独的人和敬爱的神之间可怕的冲突之中：像但丁、卡尔德隆充满虔敬的作品一样，这部剧也虔诚地为个人的命运打开了无垠的空间，使它位于广阔的时代背景之中。没有哪部德国人的悲剧像这部一样拥有如此多的天空，没有哪部像这部一样自然地从集市的木板房中，从露天的市场中，从庆典、从献祭场面中生长出来：在这个片断中（还有另一个居斯卡尔德的片断中）古希腊的世界通过灵魂热切的愿望再次变成了现实。

荷尔德林的诗

> 纯洁的源头是一个谜。就连歌声也不
> 能将它揭秘。因为你初生时的样子,
> 将终生不变。

希腊的四大要素① ——火、水、气和土——在荷尔德林的诗中只有三种:混浊、黏稠的土,起着连接和塑造作用的土,作为体积和强度象征的土不在其中。他的诗是由火构成的,跳动着向上窜动,是蓬勃振奋、雄心勃勃的标志,它轻的像空气,不停地飘荡,又像云霞变幻和猎猎的风声,它清澈的像水般透明。所有的颜色都被它映得通红,它总在运动,永不停歇地上下飞窜,像是富有创造力的天才永恒的呼吸。他的诗句没有向下的根须,不受经历的束缚,它们总是反感地飞离肥沃的、丰饶的泥土:它们都有一些无根无底、永不安宁的成分,像空中的流云,一会儿被激情的朝霞染红,一会儿被忧郁的阴影笼罩,经常从它们密集的乌云中窜出耀眼的闪电和预言的雷声。但它们总在高处行走,在更高的、以太的领域里,总是脱离泥土,对负担沉重的感官来说它们不可企及,只有感觉可以感到它们。"他们的思想在歌声中飞扬",荷尔德林曾这样说起过诗人,在这飞扬、飘逸中事件完全化成了音乐,就像火化为烟。一切皆目标向上:"势力托浮着思想上升"——有形的东西被燃烧、蒸

①古希腊的朴素唯物主义认为世界是由火、水、风、土四大要素组成的。

发，净化，感觉变得纯净。在荷尔德林的观念中，诗艺一直是坚硬的、泥土状的质料化解为思想，世界净化成世界精神，而绝不是稠密、攒聚和化为泥土。歌德的诗，即使最为空灵的，也有物质在其中，摸起来沉甸甸的，人们可以用所有感官环抱住它（而荷尔德林的诗却是虚无飘渺的）。不管它怎样地被净化，总留有温暖的实体的残余，时代和年龄的香气，总留有泥土和命运的咸咸的味道：总有约翰·沃尔夫冈·歌德这个个体的一部分在里面，总有他的世界的一部分。荷尔德林的诗被有意识地非个人化了——“纯洁理解个性，却与它相互矛盾”，他隐晦地、却是坦率地说道。由于缺乏质料，他的诗有一种独特的静止状态：它不是在自身的范围内保持静止，而是像一架飞机一样在飞行中保持平衡：这总给人一种天使般的感觉——纯洁、雪白、没有性别、飘来飞去、像梦一样的遨游天外，在自己的旋律中物我两忘。歌德的诗来自尘世。荷尔德林的诗超凡脱俗：诗对他来说（就像对诺瓦利斯、济慈等所有早夭的天才们一样）意味着摆脱重力，意味着语言化为乐音，意味着回归汹涌的属性之中。

但泥土，这沉重的、坚硬的、构成宇宙的第四种物质，它——我曾经说过——在荷尔德林的诗中临风欲飞的形象里并没有它的成分：它对他来说只是下层的、平庸的、怀有敌意的，是他想挣脱的，是重力，总在提醒他是个肉骨凡胎。但泥土也为雕塑家蕴藏着神圣的艺术力量，它带来强度、轮廓、温暖和重量，给懂得如何使用它的人提供无限的丰富性。波德莱尔，也许是诗歌创作中与荷尔德林完全相反的另一个极端，他全部采用现实素材的物质性加上思想的激情来创作。他的诗完全是用压缩攒聚的手法创作的（而荷尔德林的诗则采用化解分散的方

法),作为思想的塑像在无穷面前和荷尔德林的音乐相比毫不逊色,它们像水晶一样厚重而又透明,跟荷尔德林洁白的澄明和飘渺相比一样的纯洁——他们俩的诗不分伯仲,就像天空和大地,汉白玉和白云。两人的诗中生活都被提高、变化为形式,或是雕塑的或是音乐的,但都是完美的:在它们之间汹涌的无数的变化形式是合与分美不胜收的中间状态。但它们是边界,是攒聚和分解的极限。在荷尔德林的诗中,具体事物的溶解——或像他模仿席勒的用词所说的:"对非本质性的否定"是彻底的,实体被完完全全地消灭掉了,使得标题往往空泛无物,纯粹偶然地附着在诗句的上头;试着读一读献给莱茵河、美因河、内卡河的三首颂歌吧,感觉一下在他的诗中即使风景也被非个性化了:内卡河涌入他梦中的阿提卡的海洋,希腊的神庙在美因河的河岸上烁烁闪光。他自己的生活化解成了象征,苏珊娜·贡塔尔德被腐蚀成了狄奥提马斑斑驳驳的画像,德意志的家乡变成了神话中的日尔曼尼亚:在这种诗歌创作的燃烧过程中,没有留下一点世俗的痕迹,一点个人命运的余烬。在荷尔德林的诗中,经历不是变成诗(像在歌德的诗中一样),而是消失了,它在诗中蒸发掉了,完完全全、不留痕迹地分解了,就像云和乐声一样。荷尔德林不是把生活变成诗,而是避开生活,遁入诗中,好像遁入他生命的更高、更真实的现实。

这种缺乏重力,缺乏感觉的确定性,缺乏立体形象的特点不仅剥夺了荷尔德林诗中客观的、物质的东西:而且它的媒介,语言本身也不再是实实在在的、沉甸甸的、有味道的、浸透了颜色和质量的物质,而是一种透明的、云雾状的、软绵绵的质料。"语言真是丰富多彩",他曾让他的许佩里翁说道,但只是出于艳羡;因为荷尔德林的词汇根本谈不上丰富,因为他拒绝

从整条大河中汲取：他只从清澈的泉水中爱惜地、慎重地捞出精心选择的语句。他诗歌中的词汇也许还不到席勒的十分之一，不到歌德辞源般的词汇量的百分之一，因为歌德总是用毫不犹豫、毫不矜持的手从民众和集市的口中攫取着，拿来他们的表达方式，并加以创新。荷尔德林词汇的源泉，因为他不可言喻的纯洁和澄净，根本就没有泥沙俱下、色彩纷呈、变化无穷的景象。

他本人对这种固执的狭隘和放弃感性的危险一清二楚。“对我来说缺乏的不是强力而是轻快，不是思想而是变化，不是主旋律而是多种多样的声音，不是光而是影，这一切都出于一个原因：我过分害怕生活中庸俗和平常的东西。”他宁愿固守贫乏，宁愿把语言限制在魔圈之中，也不愿从混浊满溢的世界中往他神圣的领域里汲取一点东西。对他来说更重要的是，“朴实无华地、几乎在纯粹的黄钟大吕声中，每个人自成完整的一体，和谐地变化着前进”，而不是把诗的语言世俗化，按照他的观念，人们不应把诗艺看成尘世的东西，而应把它想象成神圣的，他宁愿承担单调的危险也不愿承担不纯洁的诗的危险；语言的纯洁对他来说高于财富。因此定语“神的”“天的”“神圣的”“永恒的”“极乐的”不断地重复着（带着出色的变化）；仿佛他只把被古希腊人神化的、精神上高贵的词用于他的诗中，而把其他的拒之门外，因为它们的衣服上粘着时代的呼吸，带着拥挤的人群的体温，因经常磨损和使用而变得很薄。他有意选择那些云一样的词句，含蓄婉转，像敬神的香烟一样向周围发散出某种宗教的、喜庆的、庄严的气氛。在这种飘渺的文字构成物中，一切摸得着、抓得住、有象有形、感觉得到的东西根本不存在。荷尔德林从不按照它们的重力和色彩来选择语汇，也就

是说，作为赋予感性的传媒，而是按照它们的升力、飞腾力，也就是说，作为取消含义的载体，被从底层的世界拉向高处、拉进“神般”迷醉的境界之中。所有这些短命的定语“极乐的”“天的”“神圣的”“永恒的”，这些天使般、无性别的词语，像我想称呼它们的那样，就像一块空空的画布一样没有色彩，像一片帆：但正是因为它像一片帆，才鼓满了韵律的风暴，激情的喘息，它们神奇地鼓起，向上攀升。他的诗绝不想栩栩如生，但绝对要亮亮堂堂（这样它才不会留下任何阴影），它不想描绘世界上的什么现实给人看，而是要把感官不能觉察的，把思想的感觉在想象中携入天空。因此，所有荷尔德林的诗歌最重要的特点就是向上的飙风；它们就像他曾谈到悲剧中的颂歌时所说的，都“从最高的火焰中开始，纯洁的思想，纯洁的内心超越了它们的界限”：他的颂歌的头几行总像一个球门球一样，令人猝不及防就飞驰而过，诗的语言必须首先离开生活的散文，才能投入自己的属性。在歌德的作品中，从诗情画意的散文（尤其是青年时代的信件）到诗句、到诗歌之间人们根本感觉不到明显的过渡和差别：他仿佛两栖动物一样生活在两个世界里，既在散文中又在诗歌中，既在肉体里又在精神里。荷尔德林与此相反，他不善辞令，他的散文在书信和文章中总是被哲学套语绊得跌跌撞撞，对自然的诗体语言他却驾轻就熟，相比之下，他的散文显得笨拙：就像波德莱尔诗中的那只“信天翁”一样，他在大地上步履艰难，在云中却能自由自在地翱翔，栖息。一旦荷尔德林被推进激情之中，诗的旋律就会像火热的呼吸从他的口中涌出，别具匠心地交叉奇妙地构成艰涩的句法，出色的倒装相互呼应，运用得出神入化；透明得像最精致的织物，像昆虫玻璃般的翅膀，这种“飞扬的歌”展开它鼓鼓生风、闪亮的

双翼，让人联想到以太和它无尽的蔚蓝。保持不变的高昂状态，余音袅袅的动听歌声，这些在其他诗人身上很罕见的东西，对荷尔德林来说恰恰是最自然的：在《恩培多克勒》中，在《许佩里翁》里，韵律从不曾停顿，没有一行在哪怕一个瞬间里掉落地上。对这个热情似火的人来说根本不存在散文：他说着诗的语言就像说一种外语，与生活的散文相比。

这种庄严，这种绝对脱离一切散文的风格，这种在以太的物质中的自由翱翔，并不是荷尔德林开始就有的；随着魔鬼，他内心的原力，挤走他的意识，他的诗的力和美跟着一起生长。荷尔德林开始的诗歌创作几乎不值一提，而且最主要的是毫无个性：内心熔岩的坚硬外壳还没有迸裂，这个新手完全是一个模仿者的样子，英雄所见略同，几乎到了一种不能允许的程度，因为这个学生不仅从克洛卜施托克那儿借来了诗句的形式和表情手势，而且确凿无疑地整行整段地把他的歌赋搬进他的诗稿簿中。但很快，席勒的影响来到了蒂宾根神学院；他使他“莫名其妙地依赖”，把他拉进自己的思想世界，拉进他古典主义的氛围，拉进他韵律严谨的诗歌形式，拉进他对分诗节诗的喜好当中。中世纪的英雄诗歌马上变成了音韵和谐、行文洗炼、引经据典、浩浩荡荡的席勒式的颂歌：在这里模仿不仅达到了原作的水平，而且超越了大师最拿手的体裁（至少我总是觉得荷尔德林的《致自然》显得比席勒最美的诗还要美）。但即使在这种公式化的形象身上，一个十分微弱地开始的悲歌的声音还是暴露了荷尔德林最富个性的语调：他使用这种声调只是为了强调，自己完全献身于那种向更高的、理想的境界升腾的愿望，强调自己脱下了古希腊的形式，从而选择了真正的古希腊的诗歌，那种自由自在、赤裸裸、不再甘受韵脚局限的诗——荷尔德林的

诗诞生了，那“飞扬的歌”，那纯洁的韵律。

他曾借用的系统化以及席勒式的结构化的最后残余也最终被他抛弃了。他认识到真正的诗歌的汪洋恣肆，它与韵律并肩高视阔步而行，即使贝蒂娜其他的讲述的都不可信，但在那段关于辛克莱尔①的小说中她却让他说出了他最真实的话。“有激情才会有思想，韵律只顺从思想，而思想只有在韵律中才会获得生命。谁被培养成为神圣的诗歌效力的人，他就必须承认至高无上者的思想是高于自己、无视法则的，他必须为它放弃法则：不是如我所愿，而是如你所愿。”荷尔德林第一次挣脱了诗歌创作中的理智，摆脱了理性主义，静候原始的力将带给他的惊喜。自从他宣布与法则脱离关系，献身韵律以后，魔性和奔放的感情呼啸着、高歌着爆发出来。从他的生命，他的语言的深处第一次涌出了他天然的音乐，韵律，这种狂野的但独特的力量，对此他说道：“一切应都是韵律，人的整个命运都是一种来自天堂的韵律，就像每件艺术品都是一个独特的韵律一样”。那种循规蹈矩的、建筑似的诗歌不见了，荷尔德林的诗只曼妙地应和着自己的曲调：在所有德语诗歌中几乎没有像荷尔德林的诗一样完全只重韵律的。席勒的诗可以逐行逐句地、大部分歌德的诗也可以大致保持原作风貌地被译成其他文字，但荷尔德林的诗却完全拒绝任何形式的传播，因为它只有在德语范围内、在感觉表达的一个彼岸才能宣泄自己。他最后的奥秘将永远是个谜，无法模仿，是语言中绝无仅有的事例。

---

①伊萨克·冯·辛克莱尔（1775—1825）是荷尔德林在耶拿结识的好友，后任洪堡王室的枢密官。对诗人的生活、思想和创作都产生过较大的影响，给过诗人多方面的帮助。

这种荷尔德林的韵律完全不像华尔特·惠特曼那种稳固的韵律（他要求语句都有一泻千里的气势，这与惠特曼时有相似之处）。沃尔特·惠尔曼一开始就找到了他的本质的节奏，他的诗歌的语言形式：他将这样一种有节奏的呼吸贯穿到他的所有作品之中，十年，二十年，三十年，四十年。荷尔德林的作品却与之相反，语言的韵律不断地变换，加强，扩展，它变得越来越隆隆作响，震耳欲聋，硕大无朋，富有冲动力，变得越来越迷惘，越来越本质，越来越激越。他开始时像一股泉水，潺潺的，像飘扬的旋律，结束时却像咆哮的，飞沫四溅的湍溪。韵律变得自由，成为主宰，并主宰着自己，他的放纵和爆发神秘地和内心的自我毁灭，和理性的迷惘相伴而来。思想中逻辑的联系越松弛，韵律越自由：最终诗人再也不能阻拦那内心翻腾的巨浪，被它淹没了，他作为自己的尸体漂流在歌声湍急的河流上。这种朝向自由的发展，这种韵律的挣脱和自主（付出了联系和精神秩序的代价）在荷尔德林的诗中是逐渐地出现的：首先他抛开了脚韵，那叮当作响的脚镣，而后自由呼吸的胸膛上过紧的诗节的衣服被挣破了；诗歌像古希腊人一样赤裸裸地任意发展着它的肢体之美，像希腊赛跑者一样奔向无穷。所有压韵的形式渐渐地使这个受神的启示的人感到太紧了，所有的深处都太浅了，所有的语言都太陈旧了，所有的韵律都过于累赘了——诗歌建筑原有的古典的规律拱起来，然后断裂了，由一幅幅画面展现的文思更为混浊、有力、激越地挺立起来，同时，韵律的呼吸也变得越来越深长，出奇大胆的倒装往往将整个诗节联成一个句子——诗成了歌，热情的呐喊，预言的体验，英雄的宣言。对荷尔德林来说世界的神秘化开始了，整个生命都将变成诗。欧洲、亚洲、日尔曼尼亚，思想那梦幻般的风景像

云一样从杳远的地方发出微光，神奇的联系在令人瞠目结舌的即兴创作中使远和近，梦境和经历成为姐妹。“世界成了梦，梦成了世界”——诺瓦利斯这关于诗人的最后解脱的话现在对荷尔德林来说实现了。他已超越了个人的时期。“情歌是令人疲惫的飞行”，他在那些日子里写道，“祖国之歌崇高、纯洁的欢呼却全然不同”：就这样，一股新的激情从漫溢的感觉中像火山一样爆发出来，荷尔德林开始转入神秘：时间和空间没入紫红色的昏暗之中，未来完全呈献给了灵感，诗不再是诗，而是“诗样的祈祷”，布满了灼灼的闪电，笼罩着玄妙的氤氲：初试创作的荷尔德林那少年式的激情变成了魔性的迷醉，神圣的疯狂。在这些伟大的诗中贯穿着一些奇怪的杂乱无章的特点：它们在没有控制的情况下驶入无垠的大海，任何人都不听从，除了属性的命令，除了彼岸传来的声音，每首单独的诗都是一只“烂醉的小船”①，带着撞碎的船桨，歌唱着冲下险滩瀑布。最后，荷尔德林的韵律展得过宽，终于撕裂了，语言过于密集和饱和，变得毫无意义，仅成了“多多纳② 预言者的丛林中传出的声音”——韵律强暴了思想，它变得“像酒神一样愚蠢而庄严，无法无天”。诗人和诗，两者都在最高的放纵中，在把力量倾注到无穷中以后消逝了。荷尔德林的思想消逝了，不留痕迹地消散在诗中，诗的思想也在混乱的微光中熄灭了。一切尘世的，一切个人的，一切有形的都在这彻底的自我毁灭中被吞噬了；他最后的话语完全失去了实质，只像美妙的音乐一样飘回了以太家乡。

①原文为法文。

②多多纳：希腊主神宙斯的古神殿，位于希腊的伊庇鲁斯。

坠入无穷

曾是一体的，碎裂了，恩培多克勒，
群星庄严地落下。
山谷闪闪发光，被它们的闪亮所迷醉。

三十岁的荷尔德林跨过了世纪的门槛；痛苦的最后几年的光阴在他身上完成了伟大的工作。诗的形式找到了。伟大的歌曲恢宏的韵律创造出来了，许佩里翁这个梦想家形象中自己的青春，以及《恩培多克勒之死》中思想的悲剧都永远逝去了。他从没有爬过这么高，也从没离毁灭这么近过。因为把他卷到现实范围之上的滔天巨浪已经腾起，就要把他摔得粉身碎骨。他自己带着预见的想象感到了临近的终结，他知道：

那奇妙的渴望违背
他的意志，将他从
一个悬崖甩向另一个悬崖，
要把他这个失去控制的人
拖向深渊。

因为创作出如此伟大的作品也无济于事：在他本渴望得到爱情的地方，他收获的只是不理解，因为

有
蒙昧的一类，他们既不愿听命于

一个半神，而当人群中或波涛中
一个天神无形地显现，
他们也不尊重纯洁的，近在咫尺
无所不在的神的面容。

都三十岁了，他还是一个别人餐桌边的食客，穿着破烂的黑色硕士服的教书匠，他仍然靠日渐衰老的母亲和年迈的祖母的资助过活，她们仍像他少年时那样给他织袜子，给这个无助的人提供里里外外的衣服。这时他在洪堡就像过去在耶拿时一样再次开始尝试“用每天的勤奋”，用节省下来的钱节衣缩食地作一个诗人（这是惟一适合他的！），以“引起我的德意志祖国的注意，让人们都来问起我的出生地和我的母亲”。但他什么也没有做到，什么对他都不利：席勒还照旧以倨高而宽容的庇护的态度拿来一首他的诗收入年鉴之中，对其他的诗则不理不睬。世界的沉默渐渐消磨了他的勇气。尽管他在灵魂的深处知道，“神圣的永远神圣，即使人们对其不加注意”，但如果总是默默无语，保有世界的信赖就会变得越来越难。“我们的心无法持久地去爱人类，如果没有人来爱它。”他的孤独很久以来都是他的阳光明媚的城堡，现在成了冬天，变得僵硬如冰。“我沉默啊沉默，由此在我的身上堆起了一个重负……，它至少将不可抗拒地使我的意识混乱”，他悲叹着，另一次，在给席勒的信中他说道：“我冻僵了，呆视着我周围的冬天。铁一样的我的天空，石头一样的我。”但没有人把温暖带入他的孤独之中，“还相信我的人是如此之少”，他灰心丧气地抱怨道，渐渐地连他自己也失去了对自己的信任。从孩提时代起就是他最神圣之物的他的生命的原初使命，现在显得毫无意义了，他开始怀疑起诗艺。朋友们

疏远了，他渴望的荣誉的声音还沉默着。

这时，我时常觉得
最好睡去，如此孤独无伴，
如此地期待，而此时该做些，
说些什么，我不知道，
也不知道在贫瘠的时代
诗人还有何用？

他再次领略了思想在钢铁般的现实面前的无能为力，他再次把疲惫不堪的肩头伸入轭中，再次把自己出卖给“偏狭的生活”，因为他不可能“只靠涂涂写写生活，如果人们对此不是那么地热衷”。他只能在美丽的秋天里再见一次可爱的故乡，与朋友们一起赴斯图加特的“秋节”、然后他重又拿上破旧的神学院毕业生的礼服，赶赴瑞士的豪普特维尔做家庭教师，接受生活的徭役。

荷尔德林预言家的心早已确知太阳的西沉，知道自己的黄昏和不断走近的毁灭。他伤心地告别了青春。——“终于，青春，你凋谢了”——傍晚的凉气在他的诗中吹拂着。

人生何短。我的夜晚
已经发出冰凉的气息。静静的，像一个影子，
我已经到了这里；不再发出歌声，
战栗的心已在胸中睡去。

翅膀折断了，他，只在飞行中，在诗人的振奋中才真正生活着

的他失去了平衡。现在他必须为此付出代价，“不仅本质的表层”，而且“整个的灵魂，不管是在恋爱，还是在工作中，都遭受到毁灭性的现实的打击”。天才闪闪发光的光环从他的额头上消失了，他战战兢兢地缩进自己的里面，好在人前隐藏自己，因为他几乎天生耻于与他们为伍。身体里面的力量越弱，心智越不能集中，蠢蠢欲动的魔鬼越是有力地跳出他的神经。渐渐地，荷尔德林的敏感达到了病态的程度，他心灵的振奋变成了身体的爆发。区区一件小事都会使他火冒三丈，曾像豹子一样为了御敌而故作的谦卑崩溃了，这个过分敏感、牢骚满腹的人到处都感到“侮辱，蔑视的压力”。身体也随着神经的松弛和爆发对环境的每个变化做出更为强烈的反应：本来只是一种思想的“神圣的不快”，现在成了累及整个身心的神经衰弱的不适，发展成了神经的危机和灾难。他的举止越来越慌张，情绪越来越多变，过去多么明亮的眼睛开始不安地在深陷的脸颊之上发出闪烁不定的光。大火不可阻挡地蔓延到他的整个身心，魔鬼赢得了越来越大的权力来主宰它的牺牲品，它成了“一种使人昏醉的不安包围着他的内心”——它把他从一个极端赶向另一个极端，从热到冷，从迷醉到绝望，从神采奕奕的神的感觉到最黑暗的忧郁，从一个国家到另一个国家，从一个城市到另一个城市。灼热的刺激从神经传入思想之中：最终炎症扩散到了诗艺的部分，诗人的语无伦次使他身体的不安显得越来越明显，他已经没有能力在一个念头上停留，并将它逻辑地展开。像在生活中他被从一家赶到另一家一样，在思想上他被疯狂地从一个画面驱赶到另一个画面，从一个想法驱赶到另一个想法。并且这场魔性的大火不会熄灭，它要延续到荷尔德林的内心完全烧光，只剩下他的肉体焦黑的框架为止。

在荷尔德林的病情中没有明显的发作，没有明显的精神健康和精神病态的界限。荷尔德林的内心非常缓慢地燃尽，魔性的力量并不像一场森林大火一样突然夺去他清醒的理智，而是像无焰的炭火一样慢慢地燃烧。只有一部分，他的本质中神性的部分，以及和诗人的天性联系最紧密的那一部分像石棉一样抗拒着火烧：他诗人的思想逃过了疯狂，旋律胜过了逻辑，韵律胜过了语言：荷尔德林也许是惟一的病例，在他身上，诗艺比理智长寿，完美的作品是在毁灭的状态中产生的——像有时（极罕见）在自然界中，一株被闪电击中、直到根须都被烧焦的树，在最高的、未被触及的枝梢上仍长时间继续花繁叶茂。荷尔德林进入病态的过程完全是阶段性的，不像尼采那样仿佛一座巨大的，高耸入精神天空的大厦突然坍塌，而更像是剥离，一块砖又一块砖，基础松动，逐渐陷入无根基，无意识之中。只在他的举止中有某些不安的现象显示出来，这种危象越来越剧烈，在越来越短的爆发中接踵而来：在他最初的职位上他还能坚持数月甚至数年，现在邀请却越来越频繁了。在瓦尔特豪森和法兰克福荷尔德林还呆了几年，但在豪普特维尔和波尔多他只能停留几个星期，他没有生活能力的性格变得越来越放肆，越来越具有侵略性：生活又一次将他像残骸一样抛回母亲家中，他一切航行之后永远的港湾。在最后的绝望中，这位遇难落水的人再次将手伸向他青年时代命运的塑造者，他再次写信给席勒。但席勒不再给他回信，他任凭他落下去，像一块石头一样，这个被抛弃的人落入他命运的深渊。他这个不可教诲的人再次游荡到远方，去教小孩读书，却心如死水，像一个已经被献祭给死神的人，他提前与人们永别了。

这时一幅轻纱笼罩了他的生活：历史在这里成了神话，他

的命运变成了传说。人们只知道，他在“美丽的春天周游了”法国，“在令人胆战心惊的，堆满积雪的奥弗涅的山巅，在风雨和狂野之中，在冰冷的寒夜里，身边放着上了膛的手枪，在光板床上”（如他所写）过夜，人们知道，他到达了波尔多那个德国领事的家，并突然离开了那里。但随后云幕降了下来，遮闭了他毁灭的过程。他是数十年后一位女士在巴黎讲起的那个陌生人吗，她看见他走进她的花园，兴致勃勃地和冰冷的大理石雕像谈话？真的是在回乡途中一次中暑夺去了他的理智，“火，强有力的物质袭击了他”吗？真的像他用最清醒的象征谈到自己时所说的，“阿波罗击中了他”？强盗真的在路上抢走了他的衣服和最后的钱财？这些问题永远不会有答案，一片云罩在他的归乡之路，他的毁灭之路上。人们只知道，一天，一个人走入斯图加特的马蒂尔松家，“面色惨白，瘦骨嶙峋，目光空洞而疯狂，胡须和头发长长的，穿着像个乞丐”，当马蒂尔松恐惧地避开这个鬼一样的人时，他用暗哑的声音咕哝出了自己的名字：“荷尔德林”。这具残骸也迸碎了。他残余的生命力将他送回到母亲家里，但信任的桅杆和理智的舵永远地撞碎了，从此荷尔德林的思想生活在一个再也没有晴朗过，只有时被神秘莫测的闪电照亮的黑夜里。在谈话中连直白的意思他也理解不了，在书信中最简单的意图都纠缠在一起像个一团糟的乱线团，他的本质对世界越来越封闭。他本质中清醒的部分一层层地剥离下来，他完全失去了自我，这个对此一无所知的人完全成了神秘话语的传声筒，按尼采的话说就是“彼岸的命令的传令官”，成了魔鬼轻声传授给他的奇妙事物的诠释者和传播者，这些事物他自己的思想在清醒时已经不能知晓了。人们小心翼翼地避开他（因为神经过激的反应经常像困兽一样从他身上爆发出来），

或者他们讽刺他：只有贝蒂娜，她像贝多芬和歌德一样可以凭空感到天才的到来，还有辛克莱尔这个真挚得令人难以置信的朋友，在这个“被天堂的美景征服”的人近乎动物般的混沌中认出了一个神的存在。“在这个荷尔德林身上我可以肯定”，庄严的女预言家写道，“好像一种神圣的力像洪水一样淹没了他，还有语言，像汹涌湍急的激流一样吞没并溺毙了他的感觉；当潮水退去，感官就精疲力竭，一命呜呼了。”没有人更高雅、更清楚地说出过他的命运，没有人像她那么出色地使心灵听到那种与魔鬼的对话的回声（对我们来说它们已经像贝多芬的即兴之作一样无处可寻了），她给君特洛德讲述道：“听他讲话，好比呼呼的风声，因为他总是高声吟诵着歌赋，其间的停顿仿佛狂风转向一样——而后好像一种更深刻的思想袭上他的心头，这时人们关于他是个疯子的想法就会消失殆尽：倾听他关于诗和语言的观点，他是如此接近语言神圣的奥秘。然后一切对他来说重又消失在黑暗之中，他在迷惘中疲倦了，就会认为自己一事无成”。他整个的身心都消融在音乐之中：他成几个小时地坐在（就像尼采在图灵的最后的日子）钢琴旁，用指甲啪啪作响地、不知疲倦地弹奏着和弦，仿佛他要抓住那些无尽的、飘在他头上、在他的头脑中狼奔豕突，使他的头阵阵作痛的旋律，或者他独自吟咏着话语和诗歌，总是用抑扬顿挫的声调。这个曾被诗深深吸引的人，这个快乐的激情主义者现在渐渐变成了一个被旋律的潮水卷来卷去的人：就像与他命运相似的兄弟莱瑙在希阿瓦塔诗①中描绘的印第安人一样歌唱着冲下奔流的瀑

①指莱瑙的诗《三个印第安人》，诗中描写三个受压迫的印第安人到尼亚加拉瀑布去沉舟自尽。

布。

人们惊恐万状，但又被“不可思议的奇迹敬畏地打动”，他的母亲先是让他住在家里，他的朋友们让他住在市民家庭中。但病人身上魔性的发作越来越猛烈：理智的死亡伴随着癫狂的发作，火焰在熄灭之前窜得更高、更危险。因此他们不得不把他送进医院，而后又交给朋友，最终把他托付给了一个纯朴的木匠家庭。随着岁月的流转，他头脑中的野火熄灭了，痉挛缓解了，荷尔德林重又变得天真幼稚而又温和，他神经的风暴平息下来，成了沉重的暮霭。他还能记得某些小事，但他自己却被他忘掉了。他失去了思想的躯壳像隔着一层梦幻的轻纱一样感受着春天里自然的恩惠，甜蜜地呼吸着田野浓郁的气息；孤独的心在烧毁的居所里又跳动了四十年，但穿过时光的只是他本质的一个影子。荷尔德林，这个神圣的少年，早已被云中的众神偷梁换柱，就像伊菲革涅亚在奥利斯① 时一样。他和他提高了的生命生活在另一个世界中。

在混浊的时间潮水上又无意识地漂流了四十年的只是他思想的尸首，是那个扭曲变形的，鬼一样的影像，它在对自己都一无所知的情况下有时称自己为“图书管理员先生”，有时称自己为“斯卡达内利”。

①伊菲革涅亚是希腊神话中阿伽门农之女，阿伽门农触怒女神阿耳忒弥斯，致使舰队滞留奥利斯港。他许愿将女儿作为祭品奉献给女神，将伊菲革涅亚召来奥利斯，送上祭坛。阿耳忒弥斯却用一只赤牝鹿做牺牲替换了姑娘，把她带到陶里斯，让她在那里当自己的祭司。

紫红色的昏暗

即使在黑暗之中，生机勃勃的画面也熠熠生辉。

这个精神错乱的人在昏乱和黑暗的几年中创作的那些伟大的、旋律优美的诗，他的“夜之歌”，是世界文学中最闻所未闻的创作，在当时和所有时代中也许只有威廉·布莱克① 的那些预言式的著作能与之相比，布莱克是另一个天之骄子，神的宠儿，他同时代的人同样称他为一个“倒霉的疯子”“他性格中的不具侵犯性确保他免于监禁”。对这两个诗人而言，创作都是按照魔鬼的口述进行的神奇的塑造，对他们两人而言，美妙的太初之声早已对词语做出了明确的解释，他们天真蒙昧的思想就应服从这种解释。诗艺（对布莱克而言还有绘画）在心灵昏迷的状态中变成了女巫的咒语：仿佛德尔斐② 的女祭司，山谷中变幻的云霞使她迷醉，使她产生非凡的预言能力，使她在剧烈的痉挛之中含糊不清地说出深奥的话语，在荷尔德林的身上则是变幻莫测的魔鬼从熄灭的火山口中抛出炙热的熔岩和冒火的石块。在荷尔德林这些充满魔性的诗中讲话的已不再是尘世中

①威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人，版画家。他的诗摆脱了18世纪古典主义教条的束缚，清新奔放，有热情，重想象，开浪漫主义诗歌的先声，有些作品则运用神秘的象征手法，写得晦涩难懂。著有诗集《天真之歌》和《经验之歌》，在美国独立战争时期写了预言诗《法国革命》和《亚美利加》等。

②希腊神话中阿波罗的居所。

的交流工具，实用的语言，人的话语。预言家被置入世界末日的氛围之中：

> 预言者的山边，
> 山谷和溪流敞开胸怀，
> 让男儿可以看到
> 东方，在那里许多的变幻让他心动，
> 而从苍穹飘坠下尊贵的形象，
> 神的咒语像雨点纷纷落下，
> 在树林的最深处有乐声传来。

梦话变成了旋律的宣告，“树林最深处的乐声”，彼岸的声音，凌驾于自己意志之上的意志：在这里诗人不再是说话者，行动者，而仅仅是原初话语无知无觉的传播者。魔鬼蛮横地剥夺了这个疲惫不堪的人的语言和意志。清醒的人，过去的荷尔德林走了，“已不在场”：魔鬼像利用一个空空的面具一样利用着他无知无觉的躯壳。

因为这些夜之歌，这些这个半疯半傻的人残缺不全、预言式的、即兴创作的片断，已经不是来源于世俗的艺术领域，来自可以测度的空间：它们是流星上的金属，充满了它们非凡的来历赋予它们的神奇力量。通常，每首诗都像一幅织物一样由无意识的和有意识的艺术理解力组成，一会是这条纬纱，一会是另一条纬纱被更用力地编织进去：在正常人的发展过程中（大致如歌德）这种现象是十分典型的，在成熟的年龄，技术性的纬纱，也就是尘世的部分超过灵感的部分，艺术原本是一种清醒的幻想，这时变成了睿智的高超技巧。而荷尔德林的诗却

恰恰相反，灵感的、魔性的成分，天才的即兴的纬纱总是不断地得到加强，而智慧的、技巧的、深思熟虑的经线却被完全扯断了。每个诗行像港汊一样交错纵横，只顾及音调的和谐；每道堤坝，每个停顿，每种形式都被音乐的巨浪吞没。因为韵律已经变得独断专行，原初的力涌回了无穷之中，有时人们在荷尔德林的身上还能感到这个被间离了自我的人在和这种占据优势的力量对抗着，人们觉察到他怎样努力地去抓住一个创作的灵感，试图在提高的层次上继续对它进行塑造。但完成一半的作品总是被想象的巨浪卷走，他悲叹道：

唉，我们对自己知之甚少，
因为我们身上主宰着一个神祇。

这个无能为力的人越来越多地失去了对诗歌创作的控制。“本来扩展得像亚细亚一样庞大的念头，它的结尾却像小溪流一样，分裂开来，从我们的头顶一闪而过”，对于那种把他和他自己分开的强力他如此说道——好像他的脑子所有的控制力一下子松弛了，思想松动了，坠入虚空之中：那些壮观地、果敢地鼓起的激情，结尾时总是变成可悲的结结巴巴。语言的线成了一团乱麻，再也找不到头和尾。这个容易疲倦的人经常在思维的休克状态中放弃刚刚开始的想法。而后他用似乎颤抖的，实际上不灵活的手把这些无助的过渡用一个乏味的“也就是说”或“但是”粘合在一起，或者精疲力竭地用一句无可奈何的“对此其实还有很多可说”提前结束他的讲话。

但这种看起来结结巴巴的声音，这种在表面上连贯的思维中不存在的声音，却神奇地被一种更高的思想联系在一起。理

智被偶然想法的藤蔓“像繁茂的野草一样长满了”，已经不能再将细节铆接起来，但荷尔德林那抑扬顿挫的胡言乱语往往能揭示讲话的深意，这是他清醒时不能办到的——“神的咒语像雨点纷纷落下，在树林的最深处有乐声传来”。他的新诗，他的颂歌在严重的精神错乱中所缺乏的早晨般的明净和清晰的轮廓，都被他魔性的灵感用突如其来的思想闪电弥补了。因为从这时起荷尔德林的文思完全是暴风骤雨式的，完全是闪电式的：它持续的时间很短，出人意料地从他气势磅礴的诗赋的滚滚翻卷的灰暗云层中迸出，但它照亮了无边的地平线。在这种将入无路之径的神奇的路途中，在终点将至的地方，在坠入深渊的前夕还产生了前所未有的奇迹：在扑朔迷离的道路上荷尔德林找到了他曾经刻意地用清醒的意识徒劳地寻找过的东西：希腊的秘密。这个少年曾在他童年所有的街巷中寻找过他的古希腊，徒劳地派出了许佩里翁，到现在和过去的所有海岸去寻找。他用魔法从冥府中召来了恩培多克勒，研究了先哲的著作，“研究希腊”代替了他“交友”；正因为如此他才跟他的祖国，他的时代如此陌生，因为他一直在赶赴梦中希腊的途中：对于他中了邪似的想法连他自己都感到惊讶，他常常自问：

是什么
将我缚在那古老的、美丽的海滨，
使我爱它胜过爱我的祖国？
因为我在那儿，在阿波罗
曾经走过的地方，仿佛被
天堂的美景征服。

在感觉的混乱中，在暗无天日的脑海里，希腊的秘密突然向他发出熠熠的光辉。就像维吉尔引导但丁一样，品达把这个伟大的精神错乱的人领向颂歌这一最后的迷醉。在嘹亮的歌声中，在佶屈聱牙的品达和索福克勒斯的译文中，荷尔德林的语言超过了他开始时单纯希腊式的和谐清晰的阶段：荷尔德林沿袭的这种悲剧的韵律像迈锡尼式的，神秘的古希腊式的巨石直捣进我们温吞水似的、刻意加热的语言世界中，不是一个诗人的用词，不是一行诗句明白的意思被从语言的一个岸边救到另一个岸边，而是创造的激情那火热的核心被再次熊熊地点燃。就像从生理上来说盲人听得更清楚更明白，就像一种失去的感觉使另一种变得更敏锐，更灵敏，作为艺术家的荷尔德林就是这样，自从他清醒的理智明亮的光辉熄灭以后，他就对内心深处韵律的强大力量无限地敞开了怀抱：他肆无忌惮地将语言压缩在一起，把它的旋律的血液从每个毛孔中榨出来，他折断句子结构的骨头，使它们具有更好的可塑性，而后又用叮当叮当的韵律的敲打使它们音韵的连贯性更加坚韧。荷尔德林乱七八糟的残章断句就像米开朗基罗未完成的石块，比完成的作品更加完美，因为完成意味着终结：混沌，原始的蛮力，而不再是一个诗人孤单的声音在这些残卷中回响，成为伟大的歌唱。

荷尔德林的思想如此庄严地在紫红色的昏暗中沉入了黑夜。就像他狂热的天赋一样，他忧郁而疯狂的魔鬼也有着神圣的外表。在其他诗人的身上如果有魔性爆发，那火焰常常会被劣质的烧酒玷污（格拉伯、京特、魏尔兰、马洛）或者和自我麻痹的闷燃的烟气混合在一起（拜伦、莱瑙）：荷尔德林的迷醉是纯洁的，因此他的去世并不是没落，而是涌向无穷的汹涌的回潮。荷尔德林的语言消失在韵律中，他的思想迷失在幻象里；

他自己溶化到他最本质的原初的属性之中。他的坠落是音乐，他的消逝是歌唱：就像欧福良这个《浮士德》中诗艺的象征，德意志和希腊精神命运多舛的儿子，只让他本质中可毁灭的、肉体的部分坠入了死亡黑暗之中。七弦琴①声却悦耳地扶摇直上，飞向群星。

斯卡达内利

他远去了，不再在场，他曾迷失过，
因为天才们都过于善良：现在他在与
神交谈。

荷尔德林的肉骨凡胎被疯癫的云雾又拖了四十年；其间他留在世间的是他可怜的、日渐衰老的影像斯卡达内利：他不灵活的手就这样在乱糟糟的纸上写满了诗句。他忘却了自己，世界也忘记了他。

在质朴的木匠这个陌生人家里，斯卡达内利一直生活到新的世纪开始很久。时间不知不觉地拂过这个昏乱的头颅，在它无力的抚摸下曾经是金黄色、带着波浪的卷发也花白了。外面的世界在发生翻天覆地的变化：拿破仑攻入了德国，又被赶了出去，人们把他从俄国赶到了厄尔巴岛和圣赫勒拿岛，在那里他像被缚的普罗米修斯一样又生活了十年，而后死去，变成了传奇人物——在蒂宾根的孤独的人曾歌唱过“阿尔阔勒的英

①原文为 Leier，是古希腊四到七弦的琴。这里指代诗艺，诗歌。德文中的成语 die Leier schlagen（弹七弦琴）意即作诗。

雄”，但他现在对此却一无所知。席勒，他青年时代的主宰，在一天夜里被工匠们下了葬，他的骸骨腐烂了多年，后来墓穴裂开了，歌德将亲爱的朋友的头盖骨捧在手里，思绪万千，但这个“被天堂的美景征服的人”却再也不会理解死亡这个词。后来就连魏玛那个八十三岁的智者也去了，他在贝多芬、克莱斯特、诺瓦利斯和舒伯特之后进入了死亡之国；甚至斯卡达内利的学生，经常到他的小屋里探望他的维布林格也被装进了棺材，而荷尔德林还在过着他的“蛰居生活”。新的一代诞生了，荷尔德林下落不明的儿子许佩里翁和恩培多克勒终于在德意志的土地上得到喜爱和认可——但此事没有一点消息传进这个蒂宾根人理智的墓穴里，他对此一无所知。他已经处在所有时间的彼岸，完全沉浸在永恒、韵律和旋律之中。

有时会有陌生人，好奇者来看这个像传说一样销声匿迹的人。紧贴蒂宾根古老的城楼边上有一所小房子，上面有一个眺楼，窗户装着栅栏，但视野开阔，这就是斯卡达内利狭小阴暗的房间。质朴的木匠家的人把来客领到楼上一扇小门前：人们听见门后有说话声，但里面除了病人以外别无他人，他不停地嘟哝着高雅的词句。这些乱纷纷的语流既无形式又无意义地从他口中轻松地涌出，听起来就像吟唱赞美诗一样。有时这个神经错乱的人也会坐到钢琴旁，一连几个小时地弹个不停；但他找不到顺序，这不再是丰富的乐音的组合，而是一种僵死的和谐，一种同一个贫乏、短促的旋律狂热而执着的重复（疯长的指甲敲在走调的琴键上发出令人毛骨悚然的啪啪声）。但总有一个声音，一个节奏让这个被理智抛弃的人在其中停留：属性永恒的声音就像悦耳的风声吹过风神琴切削过的，中空的音管，穿过这个已经，完全碳化的脑袋。

终于，倾听者带着内心的悚惧敲响了房门：一个低沉的、吃惊的、确实吓了一跳的“进来”回答道。一个干瘦的形象，一个E. T. A·霍夫曼式的文书站在小屋的中央，柔弱的身材只因为年龄的缘故而稍显驼背，而头发却已经白了，薄薄地耷拉在美丽丰满的额头上，五十年的痛苦和孤独也没有完全毁灭这个曾经的少年的高贵气质；只有被时间的利刃磨砺过的线条简洁地切削出从微微隆起的太阳穴到紧绷的嘴和收紧的下颌之间的轮廓。有时神经突然的颤动划过辛酸的脸颊：而后电击一样的颤抖传遍整个身体直到瘦骨嶙峋的指尖。但曾经那么狂热的眼睛却令人吃惊地一如既往：他的瞳孔在眼皮下面像一个盲人的眼睛一样一动不动，呆滞无光，令人生畏。但在这个幽灵似的影子里智慧和生命还在某处冒火、燃烧：可怜的斯卡达内利卑躬屈膝地不停地鞠躬致意，就像面对着无比尊贵的客人，一串阿谀奉承的称呼“殿下、尊台、阁下、陛下”从他殷勤的嘴唇中汩汩流出，他带着做作的礼貌将客人领到一把他满怀敬畏地拉开的椅子上。一场真正的谈话几乎是不可能的，因为这个精神错乱的、张张惶惶的人不能抓住哪怕一个想法，然后逻辑地将它展开。他越是费力地想整理一下思想，他的语言就越是纠缠在一起，变成一种低沉的、断断续续的语流，而这已经不是德意志的语言，而是巴罗克式的，充满幻想的声音造型。简单的问题他还能很费力地理解，如果人们提起席勒或其他一个从前的人的名字，在他昏暗的脑海中还会有一个明亮的影子泛起微光。一旦一个不小心的人说出荷尔德林的名字，斯卡达内利就会大发雷霆。随着谈话时间的延长，病人渐渐地变得烦躁不安，因为思考和总结造成的劳累和痛苦对他疲惫的大脑来说是难以承受的：这样，被鞠躬和奉承吓坏了的来访者就任由他

送到门口。

但偶尔，在这个精神完全失常的、已经不能再外出的人身上（因为德国的思想精英、大学生先生们，嘲笑这个可怜的人，用荒唐的玩笑惹得他暴跳如雷），在这堆坍塌了的思想的灰烬中还有一个火星发着红光，直到最后的时刻：那就是诗艺。极富有象征意义的是，只有它，在思想的毁灭中幸免于难。斯卡达内利作诗，可能就像孩提时代的荷尔德林作诗一样。他一连几个小时地在纸上写满诗句或一篇充满幻想的散文——疏忽大意地滥用了它们的默里克讲道，人们把他的手稿“扔到洗衣篮里”——；如果一个来访者向他索要一张手迹作为留念，他总是毫不犹豫地坐下，用从容的手（笔迹也不受神经损坏的影响）完全按照要求写下关于四季，或希腊或思想的诗句，大致如此：

> 当日光明亮地照耀着众生，
> 模糊的现象与从山巅发出的
> 光亮融为一体，
> 知识，到达了思想的深处。

他在下面胡乱写上一个日期（一旦进入现实，理智马上就会离开他）以及“斯卡达内利奉命而作”。

这些理智完全熄灭时所作的诗歌，这些斯卡达内利的诗歌与那些思想昏乱时期的，紫红色的昏暗时期的诗句和“夜之歌”时期澎湃的颂歌全然不同：在这些诗中进行了一种神秘的向起点的退却。它们中没有一首像那些在步向黄昏的门槛前所作的颂歌那样采用自由的韵律，每首都结构短促，不同于那些

浩浩荡荡，大有一泻千里之势的诗作。好像一个体力不支、精神状态不稳定的人担心在自由的歌赋中跌入韵律湍急的瀑布；他像依赖一根拐杖一样依赖于脚韵。这些诗中没有一首是理智的，清醒的，没有一首完全没有意义；它们不再是形式，而只是声音，用诗来模仿某些他用逻辑已经不能再把握的不明确的意思。但无论如何，这些斯卡达内利的诗仍然是诗，而另一些精神病人的诗，就像莱瑙在温纳塔尔疗养院所作的那些诗，完全空洞无物，不过是跟在纯粹的韵脚后蹒跚（“施瓦本佬，跑，跑，跑”①）这些诗中仍横跨着一些不明确的，难以理解的对比，在一首狂呼乱叫的诗中，心灵的状态跟在那首无与伦比的四行诗中一样令人吃惊的真实：

> 世上的舒适我已享受，
> 青春的快乐已逝去好久，好久。
> 四月，五月，六月已经远去，
> 我已微不足道，我不愿再活下去。

与其说这些是一个疯子的诗，不如说是一个儿童诗人，一个思想完全变成孩子的伟大诗人的诗；它们有着孩子的世界观中的幼稚和不羁，但绝没有标新立异和愚蠢的异想天开。就像小学生的插图课本一样，画面一幅接着一幅，高亢的句子也带着打油诗的朴拙。当斯卡达内利作诗的时候，一个孩子，一个七岁的孩子可以比他更天真，更单纯地看待一幅风景吗：

---

①此处原文为“Die Schwaben，sie traben，traben，traben”，语义不详，只是韵脚整齐。

噢，这柔和的画面，
绿树成阴，
就像小酒馆的招牌，
使我不忍离去。
因为宁静日子的安宁
我觉得无限美好，
如果我应该给你答案，
那你根本不必动问。

不假思索，完全只凭感觉偶然的风吹草动，纯粹的即兴之作，画面悠扬地飘来荡去，这是一个快乐的孩子的游戏，他除了颜色和声音外对现实一无所知，与各种形式少有联系。像一座指针折断的钟一样，内部的机械毫无意义地继续滴滴答答地走着，斯卡达内利—荷尔德林就这样朝着一个熄灭的世界的虚空吟诵着：作诗对他来说等同于呼吸。韵律在他身上比理智长寿，诗艺比生命长久：尽管发生了十分可悲的扭曲，但他生活中最高的愿望还是实现了，人生即诗，把全部的存在毫无保留地溶化在诗艺之中。他的肉骨凡胎死在他的诗人之前，理智死在旋律之前，生与死交织在一起构成了他命运的画面，就像他曾预见性地希望的真正的诗人真正的结局一样：“在燃烧中，我们不能控制的火焰付出了耗尽自己的代价。”

潘　璐译

克莱斯特

死橡树在暴风雨中挺立，
但是暴风雨猛然刮倒活的，
因为它能刮到树顶。

《彭尼西丽亚》①

被追逐的人

我对你来说也许是一个谜，
现在告慰你，我的谜就是上帝。

《施罗芬施泰因一家》

在德国，风刮到哪里，他这个不停息的人就到过哪里。这个永远无家可归的人在任何一个城市都安过身。他几乎总在奔波之中，邮车辚辚，从柏林出发，一溜烟地去德累斯顿，埃尔茨山，拜罗伊特，克姆尼茨，忽然他又驱车去维尔茨堡，然后

①希腊神话人物。这是指克莱斯特以此为题材写的剧本。

他横贯拿破仑战场驶向巴黎。他要在那儿呆上一年。但几周后他又逃往瑞士，从伯尔尼去图恩，又从巴塞尔回到伯尔尼，突然又像一块被扔出的石头掉到魏兰德在奥斯曼施泰特的宁静的房屋里。过了一夜，他又继续前行，再次风风火火地经米兰和意大利各湖泊奔回巴黎，毫无意义地冲到布洛涅的一支陌生的军队之中。然后他突然病得九死一生，在美因茨才醒来。然而他又被从这里抛向柏林和波茨坦；渴盼得到职位使他这个反复无常的人在柯尼斯堡呆了一年之久。此后他再次出发，想穿越正在进军的法国人到德累斯顿去，但被误认为间谍而带到夏隆。刚一获释，他就成之字形穿过一些城市。在奥地利战争中由德累斯顿奔往维也纳，在阿斯佩的战斗中被捕，后逃往布拉格。有时，他像一条暗河一样消失数月之久，流经千里之后再次冒出来；最终重力将这位被追逐的人抛回柏林。有数次他还带着折断的羽翼来回颤动，最后一次他从这儿摸索着去了法兰克福。在姐姐那儿，在亲戚那儿找到一处灌木丛来躲避他身后猎人的可怕追逐。但他无法歇脚；他最终还是登上了旅行马车（在三十四年内他的真正惟一的房屋），驶向万湖，在湖畔他朝头上开枪自杀。他的坟墓在一条公路旁。

是什么驱使克莱斯特去旅行？或者更准确地说：是什么在驱使着他？在此语言学无法解答；他的旅行归根结底几乎都是毫无意义的。这些旅行没有目的，或者根本没有一定的目标。事实上对此无法作出解释。可靠的研究所列举的原因大多只是些托词，只是遮掩魔鬼面目的假面具。在头脑冷静的人看来，这种永远流浪的欲望将永远是个谜。因此，他三次被作为间谍遭到逮捕也决非偶然。在布洛涅，拿破仑为在英国登陆扩军备战——忽然，这位几乎未退役的普鲁士军官像梦游者一样在几支

部队之间辗转。竟然出现了奇迹，他没有陈尸沙场。法国人向柏林进军，他却悠闲自在地在连队之间散步，直到被抓住和被拘留为止。在阿斯佩尔，奥地利人展开决战。这位梦游者竟徒步越过战场，口袋里没有任何证明书，而只有一些爱国的诗稿。这种无忧无虑的举动在逻辑上是无法解释的。这里存在着强大的精神压力，在他那自我折磨的心灵里存在着非常大的不安。有人曾谈到赋予他的秘密使命，以此来解释他的旅行：这也许可以解释这次或那次旅行，但对他一生中永远逃跑就无法解释了。实际上，克莱斯特的历次旅行都没有目标。

他没有目标。他无的放矢，他的箭不是射向一个城市，一个乡村，一个想去的地方。他的箭从张得满圆的弓迅速地射出去。他想逃跑，在内心里想拼命地狂奔。他变换城市（正如内心与他相近的莱瑙① 在《精神病人》一诗中所说）就像一个发烧的病人换枕头一样快。到处他都希望凉爽，希望康复，但是魔鬼驱赶谁，谁就没有家，谁就上无片瓦。就这样，兰波② 从一国冲向另一国，尼采从一地转到另一地，贝多芬从一幢住宅换到另一幢住宅，莱瑙则从一个洲跑到另一个洲；他们都有一根可怕的鞭子，这就是内心的不安困扰着他们，他们过着悲剧性的不稳定的生活。他们都是被一种不可知的力量驱赶的人，命中注定摆不脱它：因为驱赶他们的力量正在他们的血液中激动不安地循环，并粗暴地在他们自己的头脑里扎下根。他们必须消灭自己，才能消灭自己身上的敌人，才能消灭他们的统治者

①尼柯劳斯·莱瑙（1802—1850），奥地利诗人，曾去美洲寻找人间天堂，失望而归，晚年患精神病死去。

②兰波（1854—1891），法国象征主义诗人。

和魔鬼。

克莱斯特知道，他将被驱赶到何处，他从一开始就知道，被驱赶到深渊。只是他不总是知道，他是在逃离深渊还是在朝深渊奔去。有时候（洪堡亲王在敞开的坟墓前披露的）他为了求生，他的双手完全颤抖地挖入一层表土，抓住它免得坠下去。然后他寻找支撑点，对付将他拖入深渊的巨大拉力。他找一条铁链将自已拴在姐姐、女人，朋友身上，使他们支持他。有时候，他又几乎充满热切的欲望，想结束自已的生命，想跳入万劫不复的深渊，他总是知道有个深渊，但他不知道这个深渊是在他身前还是在他身后，是生还是死。克莱斯特的深渊是内在的，因而是他无法逃脱的。他总是抱着这个想法，这想法如影随形地跟着他。

他这样一国又一国地向前冲，就像那些燃烧的火炬，像殉教的基督徒一样。基督徒尼禄①穿上破麻片，然后让人点上火，全身冒火苗，跑啊跑啊，但不知道跑向何方。克莱斯特从来就没有看见路旁的里程碑。他经过一座座城市，几乎连正眼都不瞧一下。他整个一生只不过是在深渊前逃跑，只是跑向深渊。他受到非常痛苦的追逐，肺部喘息，心脏受到压迫，因此，当他最终因痛苦而厌世，自愿投入深渊的时候，他倒是非常愉快的大声欢呼起来。

克莱斯特的一生不是生，而只是受到追猎走向死亡。一次大型的追猎，像野兽一样醉心于鲜血和性欲，凶残和恐怖，兴奋的号角声和打猎结束时快乐的呼喊声令人心醉神迷。一群制造不幸的猎犬跟在他身后追来，他像一只被追猎的鹿跑入灌木

①尼禄（公元37－68），罗马皇帝，曾犯下杀母杀妻之罪，后自杀。

丛中，有时他突然心血来潮，去抓一只命运的猎犬，他的牺牲品——三部、四部、五部热血的作品，在激情的冲动下写的——倒下了，他流着血，继续被追进密密的灌木丛，当命运的猎犬以为抓住他时，他使尽最后的力气挣扎着站起来，不等自己成为它们的战利品，就崇高地一跃，跳入了深渊。

无肖像者的肖像画

我不知道，关于我这样一个无法形容的人，我向你说什么好呢？

摘自一封信

我们等于没有他的任何肖像画。这张极其迟钝笨拙的小画像和第二张同样没有多大价值的画像都显示了一个成年男子，一个年轻的德国人的形象，他长着一双乌黑的眼睛，带着疑惑的目光，有一副普通的圆圆的孩子般的脸。从画里丝毫看不出他是一位诗人或者只是一个有文化教养的人。没有特色吸引好奇者去在那副冰冷的面孔下寻找他的心灵：人们从他身边走过去，没有什么印象，陌生，不满意，也没有好奇心。克莱斯特的内心在他体内藏得太深。他的秘密从未显露，从他的脸上也是画不出来的。

这也没什么可述说的。他的同时代人甚至朋友们关于他的性格的报道都很贫乏，全部材料给人很少实感。人们仅从所有的报告中一致地感觉到一点：他不引人注意，深藏不露，他的性格和他的面孔一样，有一种十分少见的不引人注目的东西。他没有什么迫使人们注意到他的东西。他激不起画家去画他，他

也引诱不了诗人去报道他。他身上一定有种无声无息，难以察觉，奇怪的无重音的东西，一种毫不外露的东西，一种绝无仅有的捉摸不透的东西。数百人与他交谈过，但不知道他是位诗人。朋友和伙伴年年遇着他，但没有一次有文字记载，没有书信提到他。他三十四年的生涯中，其轶闻趣事加在一起还没有一打。为了更好地体会一下克莱斯特对他那一代人的影响，请回忆一下魏兰德①的报道吧，他描述了歌德抵达魏玛时的情况：他（歌德）的存在像一个火把，从远处就照亮每一个人，使人眼花缭乱，人们记得，拜伦和雪莱、让·保尔和维克多·雨果用光辉照亮那个时代产生的魅力，这种魅力通过言论、信件和诗歌千百次地流露出来。可是，哪怕用笔记录与克莱斯特会面的人都没有；克勒门斯·勃伦塔诺② 的三行字是我们掌握的书面材料中，最清楚、最具体的画像："一个矮胖子，三十二岁，圆头笨脑，说话颇有风趣，满脸稚气，贫穷但坚毅，"仅此数语，这些最客观的描写，也比任何画像描绘了更多的性格。所有的人都忽视了他的本质，没有一个人对他瞧得起眼，在别人面前他总是性格内向的人。

之所以如此，是因为他的外壳太硬（而这正是他生存的悲剧），他将一切都闷在自己心里。他的热情不会使眼睛闪出光辉，他的感情爆发总是在开口的第一句话之前就压下去了。他寡言少语，也许是因为羞怯，因为他的舌头笨而且结巴，很可能也是因为他感情上的不自由，受到强制封闭所致。

他本人在一封信中令人震惊地承认他不善言词，他的嘴上

①魏兰德（1733－1813），德国诗人和小说家。

②勃伦塔诺（1778－1842），德国浪漫派诗人。

好像封了火印。他写道:“缺乏一种表达的方法,就连我惟一拥有的语言,也不管用,语言不能描画出心灵,而语言给我们的仅仅是撕裂的碎片,因此,每当我向人揭示我内心的感受时,我总有一种恐惧感。”他就是这样一直沉默,不是因为单纯或迟钝,而是因为极强的羞涩感,而这种沉默,这种深沉的,苦思冥想的,压抑的沉默,他有时就这样数小时坐在别人之间,他的沉默是引起人们对他注意的惟一地方。此外他还有一定程度的心不在焉,好像晴天中的浮云。他经常在讲话时突然中断,并独自出神(总是朝那深不可测的深渊看去)。魏兰德说:“他吃饭时经常从牙缝之间自言自语地嘟嘟哝哝,并且显出一个自信的人的神态,或者他想到另一个地方,讲完全不同的话题。”他不可能聊天,也没有成见,一切传统的和负有责任的东西他全缺少,因此一些人预料,在这个石头般的客人身上,“有些阴暗的和古怪的东西”令人不快,而另一些人厌烦他的言词锋利,说话挖苦和拘泥于过分真实。(他有一次在自己的沉默受到激怒之后,显得粗暴无礼。)每次谈到他这个人,就没有柔和的谈话气氛。他的外貌和言语也没有显示出柔顺的同情。最能理解他的拉蔼尔说得最好:“指责他太严厉了。”就是描述和讲述他的人,也只是显示他的内心,仅仅是他这个人的气氛,而不是他这个人的可塑的形象。这样,他对于我们而言,是一个看不透的,“无法形容的”人。

大多数遇见他的人,都不注意他,或者带着一种恐惧的和尴尬的感情绕着他而过。认识他的人都爱他,而爱他的人,都狂热地爱他。然而在他在场时,总还是有一种隐藏的恐惧冰冷地掠过他们的心灵,让他们措手无策。这个沉默无语的人出现在谁面前,就向谁显示出他的内心最深层,但每个人马上感觉

到，这种深层就是深渊。也许没有人接近他，但他神秘般地吸引他人。凡认识他的人没有完全离开他的，但没有一个人在他那里坚持到底。他的气氛的压力，他的激情的过热，他的要求的过分（他几乎要求每个人与他一同去死！），太强烈了，若换第二个人就会无法忍受。每个人都想去见他，每个人都因害怕他这个魔鬼而怯步；每个人感觉到，他与死亡和毁灭只有一拃之隔。倒如普弗尔晚上在他巴黎的家中没有找到他，便冲进陈尸室，在一群自杀者中寻找他。又如玛丽·封·克莱斯特有一个星期未听到他一点消息，便叫她的儿子去搜寻他，制止可怕的事情发生。不认识他的人，认为他无关紧要和冷漠。认识他的人，在他那阴暗的烈火前感到毛骨悚然和恐惧。这样，没有人敢接触并帮助他。他对一部分人太冷，对另一部分人太热，只有魔鬼仍然忠于他。

他自己也知道，他有一次说过，“与我交往是危险的。”所以他不怪罪任何不与他来往的人。接近他的人，都被他的烈火烤焦了。威廉明妮·封·曾格是他的未婚妻，他因道德要求上的不妥协而损害了她的青春。他使他最喜爱的姐姐乌尔莉克倾家荡产。他留给他的挚友玛丽·封·克莱斯特的是空虚和孤独。他拉着亨里埃特·福格尔同他一起走向死亡。他知道他这个魔鬼的危害，他的内心发生可怕的远距离的影响，他越来越多地、越来越拼命地退缩到自我深处，他比他养成的天性更其孤独。在最后的几年里，他整天在床上吸烟斗，写作，创作，深居简出，很少外出。外出时通常只是去“烟馆和咖啡馆”。他不爱说话的性格变得越来越强烈，他越来越失去人心；当他在一八〇九年消失几个月时，他的朋友们对他的生死漠不关心。他死了，没有人感觉到缺少他。若不是他结束自己生命那样富有戏剧性，几

乎没有人会注意他的继续存在。他在人心目中是如此沉默，如此陌生，如此捉摸不透。

人们对他没有概念，对他的外表没有概念，对他的内心也几乎没有概念。只有通过他的作品，他那一大堆信件才了解到一点他的内心，但是，这位无肖像者倒有惟一的一幅画像，即《我的心灵史》。这是一幅打动过它的少数读者的特别精彩的画像，是本着卢梭精神写成的自白书；这本书是在他去世前写成的。但是我们未见到它，他把手稿焚毁了，或者他的遗产的漫不经心的保管人将它像他的长篇小说和其他一些作品一样轻率地处理了。这样一来，他的面貌变得模糊不清，三十四年的一生处在一团阴影之中。我们对他没有概念；我们只了解他那不可捉摸的同伴：魔鬼。

感情病理学

诅咒这颗无法节制的心。

《彭提西丽亚》

从柏林赶来的医生，检查这个自杀者尚有余温的尸体，认为他身体健康并有活力，内脏明显地没有一处有损害，只有这个绝望者用其准确无误的手将子弹射进大脑致命。但是为了用某种科学的语言委婉地表达检验结果，医生们在记录中写道："P. P·克莱斯特"按血型划分，属胆汁质型，"易怒"，并且只得出一个"不正常的精神状态"的结论。人们看到尴尬的语言，下了诊断，后面没有提供证明和论据。只是他们记录的前提在我们看来在精神上仍然真实，就是说，克莱斯特身体健康，并

有生存能力，他的内脏完全正常。其他有关他生平的证明也与结论不相矛盾。例如大量报道有关他充满神秘的神经休克，他消化上的积食及其他疾病等等，克莱斯特的疾病（用精神分析的术语来说吧）大概更多的是装病，而不是真正的损伤，在心灵极度兴奋的紧张后身体极其需要休息。他的普鲁士祖先遗传给了他结实的几乎是太坚强的体格。他的灾难不是藏在肉体中，也不是在血液里颤动，而是不明显地在他的心灵中漫游和酝酿。

但他本来就不是一位心理病人，也不是一种忧郁的，厌世的阴沉性格，（尽管歌德曾断言："他的疑心病确实是太严重了"），克莱斯特没有负担，也不疯狂，充其量是过分紧张。如果我们想准确地从它的原意和词意表达这句话，（而不是在蔑视的意义上，如喜爱吹嘘的杰出诗人，特奥多尔·克尔纳在听到他自杀的消息时谈到"普鲁士人过分紧张的性格"。）克莱斯特过分紧张，意思是：他太紧张了，他不断地被他的各种矛盾所撕扯，并持久地在紧张中振动，当这位天才触及这些矛盾时，它就像琴弦一样振动和发声。

他有过多的狂热，一种无休止的，无控制的，超常规的，夸大的狂热感情。这种狂热追求的是过度，而不是在言论或行动上能有什么突破。因为好吹牛的和夸大的习俗，康德式的，超康德式的关于绝对命令的伦理原则在挡回和阻止这种狂热，他的狂热追求达到放荡不羁的程度，而同时又几乎有一种病态的纯洁感。他自认为这总是正确的，并不得不一直保持沉默。因此出现了这种不断的紧张和积聚状态。这种不堪忍受的痛苦，心里憋了一肚子气，而又闭紧双唇不说。他用脑过度，头部充血，过分的热情，同时又过分的讲述道德，过分的渴求，同时又过分讲究伦理，他感情上讲浮夸，而精神上讲过分真实。这种冲

突贯串他的一生，并且越来越激烈。一旦没有打开阀门，这种压力必定逐渐导致爆炸。而克莱斯特没有阀门，没有出口（这是他最后的灾难）。他又不讲话，他没有通过交谈、游乐、找女人寻欢作乐来缓和这种压力，也没有借酒浇愁和用鸦片麻醉自己。他只是在梦中（在他的作品里）让他的枯竭的想象力驰骋，让他过热的情欲（常常是朦胧的）纵情地发泄出来。他一醒来，就用铁手将幻想和情欲压下去，但不能完全将它们扼杀。还留下了一点点松懈，冷漠，童心，无忧无虑。他似乎早已像一头被困的猛兽，他的狂热不再张牙舞爪了。他这个最放荡不羁的人，感情上最纵情享乐的人，是位道德的狂热分子。他对自己进行过普鲁士的训练，不断地同自己进行斗争。他的内心就像一个地下的甲虫，虽然被压抑下去，但它的欲望并未屈从，他总是用钢铁一般的坚强意志来压制这种欲望。但是，这些饥饿的猛兽在他身上又总是反跳起来，最终把他撕得粉碎。

他的真实的本性和自己企望的本性之间的冲突，这种欲望和克制欲望之间一直过分紧张的关系造成了他痛苦的命运。他总是一分为二。他身上的两个一半总不协调，一直发生残酷的磨擦。他是位俄罗斯人，无节制，他渴望感情洋溢，但用勃兰登堡贵族的军服裹住；他有强烈的欲望，但有严格的命令式的意识，他不可以向它们屈服。他的理智要求观念性，但他不像荷尔德林（又一个精神病作家）那样要求世人。克莱斯特要求伦理，不是为了别人，而只是为了自己。正如他作一切事情一样，这个将每种感情，每种想法都夸大到最可怕程度的人，也夸大了道德的这些要求，他热烈地追求一成不变的道德规范直至狂热程度。在朋友中，妇女中和一切人中，没有一个人使他满意，这本来不会毁灭他，但他觉得自己也不配。尽管他如此

狂热，他却不能把自己造就成十全十美的完人，这一而再，再而三地毁灭了他的自豪感。他不断地审视自己，充当一个严厉的审判法官。正如拉蔼尔所说："人们对他严厉了，"而他对自己最严厉。如果他深入地看看自己——克莱斯特有勇气，真正地去看，并一直看到最底层——，那么他就会像一个见到梅杜莎蛇发女怪那样感到恐惧，他完全不是他自己想做的那种人。其实，除了海因里希·封·克莱斯特，没有人会更多地要求自己，几乎没有一个人会向自己提出更高的道德要求(能力这么小，却要去实现绝对命令的理想)。

因为实际上，恶魔们在冰凉的掩盖着的穿不透的，外表僵硬的岩石下筑了一个蛇窝，孵化出一满窝小蛇来，相互挤着，更加狂热。陌生人从不知在克莱斯特冷若冰霜、沉默寡言的外表下还有一团恶魔般的毒蛇，但是他自己知道得非常清楚。在他心灵最底层的阴暗处，这个蜷缩一团的狂热的毒蛇正在张嘴吐芯。他小时候早已发现它，并且一生都受到它的困扰。克莱斯特的悲剧开始很早，悲剧开头就是过分的兴奋，悲剧的结尾也是过分的兴奋。在他同他的未婚妻和朋友们结交之后，不存在由于过分羞怯避而不谈他青年时代最隐秘的危机的理由。在青年时代，过分兴奋正是诗一般的站台，往下去可到情欲的迷宫。作为年轻的军校学生，在认识他妻子前，他就做了几乎所有他那年纪的男孩子在性成熟时期都做的事，因为他是克莱斯特式的人物，所以无节制地沉溺于这种男孩子的恶习中，因为他是克莱斯特式的人物，所以他在道德上无休止地忍受他意志薄弱的折磨，他感觉到，心灵上受到性欲快感的玷污，身体已受到伤害，而他那极度夸大的幻想，总是沉湎于可怕的景象之中，用他那男孩的恶习的可怕后果蒙蔽着他。对其他长得比他身强力

壮的人来说，这像青年时代擦伤一块皮一样，算不了什么，但对他来说，却像癌症溃疡一样，深深扎进了他的心灵。这位二十一岁的人已将他（大概只是想象中的）性的缺陷歪曲到极大程度。他在一封信中描述了医院中那个肯定是杜撰的小青年，他因“青年时代的困惑”而死于非命。“他摊开赤裸裸的苍白的骨瘦如柴的四肢，胸部下陷，头无力地低垂着，”这似乎只是告诫和吓唬自己，而人们感觉到，这个普鲁士容克一定是因为自己这种丢脸的事情感到恶心和羞怯才死的。他不知道如何保护自己免受手淫之害，此外再加上真正悲剧性的升级，他这个感觉自己性无能的人，与一位贞洁的无知的女孩子订婚了，在连篇累牍的祈祷练习中，他教她道德（而他自己在心灵的最后角落却感到不清白和肮脏），他向她解释婚姻的义务和未来作母亲的义务（而他怀疑自己是否能履行丈夫的义务）。当时，在克来斯特身上就开始背上了可怕的超重包袱，他被压得喘不过气来，害怕并羞于启齿，有一次他突然开口向他的一位朋友吐露了他臆想的使他神经紧张的耻辱。这位朋友名叫布罗克斯，不是克莱斯特式的人物，不是夸大狂。他立即观察这种状况，认为情欲显然应自然适度。他要克莱斯特去维尔茨堡求医，几周后一位外科医生治愈了他——好像是用手术，但十之八九是通过建议——，使他摆脱臆想的性自卑。

他的性欲在生理机能上治愈了，但克莱斯特的性欲却从未完全正常，完全受到了限制。否则，在一部人物传记中用不着触及“腰带的秘密”，但恰恰是这根腰带隐瞒了克莱斯特的最秘密的力量。尽管他有卓越的智慧，但他的本性天然地取决于他那摆动得古怪的然而绝对典型的作爱习惯。他完全纵情享乐，过分冲动，放荡不羁，爱看春宫画，春情洋溢，无疑地体现了他

那隐而未露的荒淫的本性。也许在全部文学中，从来没有一种富有诗意的想象力在临床上有这样清楚的形式，描述了男子行乐的准备阶段，然后在梦幻中激动起来，在梦幻中拼命摩擦直到筋疲力竭的过程。克莱斯特通常作为创作上最具体、最露骨的描述者，写出了一篇篇色情插曲，立即变得荒淫无度，耽于东方式的淫乐，把他的幻觉变成刺激性的各种春梦，这些春梦在梦幻中高潮迭起，一个胜似一个（如对彭提西丽亚的描写，一再出现波斯未婚妻的像，她出浴时浑身散发出檀香味）。在这种情绪下，他那整个隐藏得十分秘密的生殖器的神经轻轻一触，仿佛暴露在外并发生颤动。在此人们感觉到，他青年时性欲亢进状态是无法根除的，他的欲火慢性的燃烧继续存在，虽然他压抑它，但从未取得平衡。克莱斯特的爱情生活无论处于何种关系，都从未在健康男性的正常道路上一条线地和直线地进行；克莱斯特的所有关系在各种变化的形式中保存着这种性欲太少和太多两个极端。这些关系在最奇特和最危险的强调和细微差别中变得五光十色，使人晕头转向。正因为他在性欲上缺乏实现渴望的直接冲动（或许也缺乏能力），所以他对五花八门的花样和微妙的感情十分熟谙；也正因为如此，他不可思议地了解性爱的所有的交叉路口和旁门诀窍，了解情欲的各种杂念和伪装；对异性服装癖的冲动有古怪的了解。在这种最初对准妇女的目标也不是完全可改变的；在歌德和大多数诗人将中心点转向妇女的时候，尽管克莱斯特也多次摇摆不定，但他的无法控制的欲望向四面八方摸索。请读一读他给吕勒·洛塞和普福尔的信吧："当你去图恩，去湖上时，我总是带着真正少女般的情感打量你那漂亮的身体，"或者说得更清楚些，"你在我心里恢复希腊人的时代，我本来能睡在你那里的"——似乎可以猜测他是

一个同性恋者。但是克莱斯特不是同性恋。他的爱情感受仅有兴奋若狂的情感形式，他同样炽热地、内心充满那种性爱狂热地给他“惟一的”女友乌尔莉克——可是她是他的同父异母的姐姐——写信(他心目中的这位女性罕见地竟滑稽地女扮男装，同他一起旅行)。他每次感触都掺进过分狂热的肉欲的热盐①。他总是这样使人对这些感触困惑不解。在路易丝·维兰德，这位十三岁的女孩那里,他尝到了精神诱惑而没有性行为的刺激。母性的情感促使他接近玛丽·封·克莱斯特，接近最后一个女人亨里埃特·福格尔，同样地也没有任何关系束缚他（这些话何等可怕)，而只有过度的性欲快感。克莱斯特与一个女人、与一个男人的关系从来不清晰和干脆，也从没有爱情，而总是一些混杂的，夸大的东西，总是那些太多和太少的东西构成他的性爱的真正特征。他总是以——正如歌德用极其明确的语言谈论他的——“感情的混乱”结束。他在一次经历中从未获得、从未耗尽他的爱情力量，尽管他激动得这么深，他从未（如歌德所说）用行动或逃避来解脱，他总是捆住自己手脚，而不完全理解。这位“性感”的，“超性感的求婚者”受到了他血液中精纯的毒素的刺激。在性爱中，克莱斯特也从来不是个猎人，而是个猎物，是狂热这个魔鬼的奴仆。

正因为克莱斯特的性意识如此模糊，如此成问题，也许正因为他体格上不是完全完善无缺，所以他在性爱知识上超过了他周围所有的诗人，他血液中的过热气氛不断地使他的神经极度绷紧，直至破碎，从心底产生出情感中最秘密的沉淀物，即奇特的性欲。对其他人来说，这种情欲下意识地模模糊糊地逐

①又烫又咸，叫人开不了口，无从下手。即下文所说的“困惑不解”。

渐掺入他们的下意识中，而他却显出狂热的色彩。欲火在他身上游荡。藉助原始成分的夸张——克莱斯特是艺术家，一方面善于精确的观察，另一方面超过限度——，他将任何情感都扯到病理学上去。凡是被人们粗笨地称之为性病理学的东西，在他的作品中都形象地几乎用临床的概念显示出来；他把阳刚之气夸大成为狂热，近似性虐待狂（《阿希里斯和晴天》），将狂热夸大为慕男狂，极端地纵情享乐和情杀（《彭提西丽亚》），把女性的献身夸大为受虐狂和顺从（《凯特欣·封·海尔布隆》）。此外他还掺杂进心灵的一切黑暗势力，如催眠，梦游，占卜术。凡是在心灵自然史最前面要讲的内容，即情感的偏离，人超出自己的最后限度，这一切都引诱他创作出一系列人物。在他的作品里，人物的性格总是粗野的，他们做过分性刺激的梦。他了解这些恶魔，他的血液中炽热的力量，除非他用鞭子把情欲驱赶到自己的体内，否则是不可能祛退它们的。艺术在他看来是祛邪术，将恶魔从受折磨的体内赶到意象中去，他的性生活不是纵欲无度，而只是如梦初醒。因此，这种扭曲的形象变得又大又危险，使歌德感到害怕，也使有些未受过教训的人感到厌恶。

但没有什么比将克莱斯特看成性爱者更为错误的了（性爱只不过比纯精神的激情越来越多地从性欲上解释每种本性的特征）。作为性爱者（在享乐者和好色之徒的意义上），他完全缺乏贪图享乐的契机。克莱斯特与享乐者相反，他是个受苦者，他受到他的狂热的折磨，他是不得志者，未能实现他的美梦。因此，他郁郁不得其志，精神受到压抑，他的欲望永远在倒流和加热。在这里同在其他任何地方一样，他显得是一个被驱赶者，被魔鬼追逐的人，永远在与强迫和追逼搏斗，因自己的天性的

压抑吃尽苦头。但性爱仅是系在追逐他一生的一群猎犬身上的一条勒紧的皮带。他其他的狂热同样危险和嗜杀成性，因为他驱使一切狂热——有新书描述这个可怕的夸大者——直至荒淫无度，心灵的任何痛苦、任何情感都使他躁狂，达到临床和自杀的程度。只要看一看克莱斯特的任何一部作品，任何关于本性的言论，就能看到这个狂热的恶魔无处不在。充满仇恨，充满愤怒，也充满被压抑的咄咄逼人的神经质，他身上的这种失望的权势欲显得多么可怕，人们感到，这只野兽好像刚摆脱镇压它的拳头，并扑向最强大的人，某一个歌德式的，某一个拿破仑式的人物。他说："我要将桂冠从他的头上扯下来"，这还是他在"色厉内荏"时讲出的最温和的语言。他还像被放荡不羁的情感这群可怕的猎犬追逐的野兽，有着虚荣心，伴随着疯狂的、要掐断人脖子的骄傲，恨不得用脚板将一切持异议者踩碎。他又像专吸血液和大脑的黑色吸血蝙蝠，有一种阴暗的忧郁，但又不像那个莱奥帕蒂①和莱瑙那样有一种消极的心灵状态，一种内心音乐般的陶醉，而是"一种我不能成为大师的悲痛"，正如他所写的那样，是一种咄咄逼人的强烈的致命的狂热，一种灼人的痛苦，使他像菲洛克泰特②一样带着中毒的伤口回到寂寞之境。

由此又产生新的困境，无爱情的痛苦，他在《安姆菲·特里昂》剧中将此倾吐给造物主上帝，这种痛苦也上升到对寂寞的恼怒。凡是使他激动的东西，都变成疾病和过度，甚至精神上、智力上对道德、真理和合法的爱好都把他的过度歪曲成狂

①莱奥帕蒂（1798－1837），意大利诗人。

②希腊神话人物。

热。爱法律变成固执己见（《科尔哈斯》），对真理的追求产生一种煽动性的狂热，道德的缺乏成为冷冰冰的言过其实的教条。他总是将箭越过自己射出去，箭折回来，它的倒钩总是扎进肉里，箭逐渐地为各种浸液和失望的痛苦浸蚀了，因为所有这些热情的冲动，这种刺激性的扩散的毒素不能从他身上完全排除，并陷入了危险的骚动状态（正如他的性欲一样），缺乏实际的发泄，他对拿破仑恨之入骨，要杀死他，用棍棒狠狠地把法国人打一顿。但他没有拿匕首，也没有当兵入伍拿枪，他的抱负在《吉斯卡德》中超过了索福克勒斯和莎士比亚。但这部作品仍然苍白无力和残缺不全。他的忧郁迫使他另寻出路，寻找十年徒劳无获，终于寻找到一个伴侣，同去死亡之路——他等了十年，直到他最终找到一位患有癌症而绝望的女子作为自己的伴侣。他对事业的追求，他的力量仅仅充实了他的各种梦幻并使梦境变得疯狂和好杀。他的狂热不间断地受到幻想的加温，躁热使他过度和紧张，有时使他的神经撕裂。然而照哈姆雷特的话说，"这块太硬的肉"不能软化，他徒劳地悲叹："要青年在狂热面前安静下来"，但狂热不让他安静，直到他的作品的最后一丝涓涓细流化作炎热的蒸气，即情感的过度，发出嗞嗞声为止。他的恶魔没有放下抽打他的鞭子，他必须继续通过他命运的茂密的丛林，永久地被追猎，直至深渊。

一个为所有狂热追逐的人——这就是克莱斯特，除了他没有第二人。但如果因此把他看成一个无拘束的人，恐怕没有比这更为错误的了。因为他最痛苦最可悲的是，在他不断受到恶魔的皮鞭和狂热的毒蛇撕咬的时候，他也不断地约束自己，使他在想继续前进时，他的意志的僵硬的笼头不能套住他。此外，

这个自我毁灭的诗人，在性情上与巩特尔、魏尔伦、马娄① 极其相近，他们也非常狂热，但他们的意志薄弱，像个女人。他们被情欲的潮水淹没了，毁灭了。他们酗酒，赌博，挥霍无度，失去自制，他们掉进自己的本质的漩涡中，被挤得粉碎了。他们不是突然地掉下去，而是逐渐地向下滑滚进去的，他们一级一级地滚下去，意志的抵抗力愈来愈弱。但在克莱斯特身上——这也正是克莱斯特悲剧的根源所在——他的天性中有着魔鬼般强烈的狂热，同时也有精神上不可抗拒的意志。(例如在作品中有一个粗野的令人陶醉的幻景，同时又有一个冷静的，头脑清醒的，目光非常敏锐的能手和善于算计的人)。他克制情欲的意志超出情欲本身，两强相遇，使他内心的斗争上升成为你死我活的搏斗。有时，他自己好像他的吉斯卡德，他内心最深处因有肿块而出现了溃疡，因化脓而发烧，受着痛苦，但他还是振作起来，用意志的力量来挺住，并千方百计地将其秘密埋在心里，出现在人们面前。克莱斯特从不让半步，他不会让自己无意志地掉进自己的深渊，这种意志坚强不屈地抵住了狂热对他的巨大拉力：

挺住，要像拱顶一样屹立，
因为块块砖石欲坠地。
你的头颅像一块冠石，
迎着群神的电打雷霹。
你大喝一声：劈吧！

①巩特尔（1695－1723），德国诗人。魏尔伦（1844－1896），德国象征主义诗人。马娄（1564－1593），英国戏剧家。

让它把你劈得粉碎。
你年轻的胸中只要一息尚存,
灰浆和砖石总会砌在一起。

他以这种神圣的傲慢对抗命运,自我毁灭,他坚定地抑制狂热的情欲,保存自己,提高自己,免于毁灭,这样,克莱斯特的一生成为巨人与神的战斗,与过分的天性的一场大战。他的悲剧在于,他不像多数人那样,一部分太多,而另一部分太少,而是两个方面都太多:血气太多,精神也太多,狂热太多,道德也太多,放荡太多,节制也太多。他是填塞得过度的人之一。“愈合好的身体”(如歌德所说)得了“不治之症”,这种不治之症本来就是一种过分的力量。因此,他像一座过热的锅炉一样,必定自我爆炸。他的恶魔不是正常,而是过度。

生活计划

我身上的一切都杂乱无章,就像绕线杆上的落纤线一样。

摘自青年时代的一封信

克莱斯特早就感觉到他情感的这种混乱。少年时他就已感觉到了,以后这位二十多岁的近卫军官感觉就更强烈,半无意识地感觉到他内心情感有一股过于强大的洪流冲击着狭小的世界。但他认为,这种迷惑和诧异仅仅是青春的情绪骚动,他不幸地投入生活,主要原因是缺乏准备,体系和教育。克莱斯特从未真正为了生活受过教育,他父母早亡,这个孤儿由一个教

士（法国移民）抚养。然后进入军官学校学习军事，但他最秘密的爱好还是音乐，这种感情的第一次爆发就无止境，但他只能悄悄地被允许吹笛子（据说吹得很出色）。他在普鲁士陆军服兵役，在他家乡荒芜的沙石操场上操练。而一七九三年的战役把他投入到一场真正的战争中，这是德意志历史上最悲惨的，最可悲的，最无聊的，最不英勇的战役。他从未提及过他如何参战以及某种战争行动，惟一的一次是在一首讴歌和平的诗中，他吐露出了自己摆脱这种毫无意义的战争的渴望。

军队制服将他敞开的胸怀束缚得太紧，他感觉自身酝酿着力量。他也感觉到只要他不知道约束这种力量，他体内的这股力量就不能在世上发生效力。没有人教育他，没有人教导他。因此他自称是他自己的教育者，给自己"制订一个生活计划"，或者，正如他所说，"正确地生活"，因为他是普鲁士人，那么他的第一个想法就必定是守秩序。他要在自己身上创造秩序，按照原则，按照思想、按照最高准则，"正确地生活"。他相信他可以通过一种调节的，一种公式化的，一种适度的生存来控制这种混乱。来符合一种与世界的传统关系。"他的基本思想是：每个人必须有一个生活计划，但这种空想几乎直到他生命结束都一直没有离开他。"一位自由思考的人没有停留在他出现偶然想法的地方……，他感到，人们可以凌驾于命运之上，在真正的意义上说，驾驭命运是可能的。他根据自己的理智确定，什么样的幸福对他是至高无上的，他为自己设计了生活计划……，只要一个人还不能为自己制定一个生活计划，他现在就未成年，并且永远未成年。他作为孩子，现在处于他父母的监护下，或者作为成年人，处于命运的监护下。"这就是这个二十一岁的青年探讨的哲理，他自以为在嘲笑天命。他还不知道，他的命运

在内心，同时超出他的权力之外。

但是他用暴力撞入生活。他脱掉了军服。他写道："军人的地位使我痛恨，因此，我渐渐讨厌为了军人的目的而必须共同行动。"但是，摆脱了一种管教，怎样给自己找到另一种管教呢？我说过，克莱斯特必须不是普鲁士人。如果他的第一种想法不是秩序的话。现在，他必须不是德意志人，如果他为了这内部的秩序不对教育抱一切希望的话。教育，这是他和每个德意志人的生活秘方。学习，从书本中学习很多东西，听大学教授讲课，记笔记，聆听教授教诲——这就是给青年人指出的走向世界的道路。克莱斯特希望用生活准则和理论，哲学和自然科学、数学和文学史来掌握世界精神，祛除心中的恶魔。这位永久的夸大狂就像疯子一样投入学习。他所做的、所掌握的一切，他都以不可抗拒的意志照得通亮。他一直醉心于冷静，并从迂腐中产生疯狂。他如同他的德国精神的祖先，如同浮士德博士一样，认为迈大步朝科学走去，太慢了。他想一蹴而就，把所有的东西一下攫取来，最终从知识中认识生活本身，认清生活的"真正"形式。因为他受到启蒙时代著作的诱惑，加上他本能意志的全部的狂热，相信可以掌握希腊人所谓的"美德"，相信他们的生活方式，从而可以掌握知识和文化，然后像一幅图表，一幅对数表一样，根据自己的情况加以说明。为此，他就像一位绝望的人一样学习，时而逻辑，时而数学，时而试验物理学，然后再学拉丁语和希腊文，这一切都要"付出最艰苦的努力"。人们清楚地感到，他必须咬紧牙关坚持下去。"我已为自己确立了目标。要达到这个目标，我就要不断地尽我全部力量和利用每一分钟时间"，但这个"目标"总是不愿出现，他学习落空了，他越急于求成，将零星的知识揉成一团，他就越认不清内在的

目的。“我宁愿只学习科学，我总是学了一门又一门，总是浮在表面上，哪一门也没有深入钻进去，这样行吗?”只是为了使自己相信他的行为有益，他试图用死板的方式给他的未婚妻宣讲道德行为的一种死板的运行机制。数月来，他就像热心的校长用一些理性问答折磨这个可怜的姑娘，为了“训练”她，他为她把这些问答工工整整地抄下来。克莱斯特没有比在那个倒霉的时代更令人厌恶、不近人情，拘泥细节，普鲁士化了。那时他试图使自己成为一个与书籍,与同事和家庭教师打交道的人。没有比他努力使自己成为公民，成为有用的人而与他那狂热的本性更格格不入了。

但他摆脱不了这个恶魔，因为他把书和《学术汇编》套在自己身上，有一天从书籍中飞出可怕的火焰，向他恐怖地袭来。突然，在一小时后，在一夜之后，克莱斯特的第一个生活蓝图毁灭了，他读过康德，这位所有德意志诗人的大敌，他们的诱惑者和毁灭者。这种冷静的超清晰的光线使他眼花缭乱。他不得不令人惊异地宣布他们的最高信念——相信教育的功效，相信真理的可知性——破产:“我们不能决定，我们所谓的真理是否确实是真理，还是只是在我们看起来如此。”这种“思想的尖端”钻透了他“内心最神圣的地方”。他在一封信中，令人震惊地宣告:“我惟一的，我最崇高的目标降下来了，我不再有了。”这个生活计划毁灭了，克莱斯特又形单影只，与这个有可怕重负的神秘的自我打交道。他不知道怎样驯服这个自我。他——与以往一样——是一个过分狂热的人，将自己的一生，无限的精神存在孤注一掷。正是这一点使他心灵遭到如此可怕和危险的摧毁。一旦克莱斯特失去了他的信仰或者他的狂热，那么他就失去了一切，因为他的悲剧和他的伟大正是在于完全无遗地

把自己驱赶到一种感情中去，并且永远找不到回头路。除了爆炸和摧毁，无法求得解脱。

于是，他这次也用毁灭获得了自由。他把这只使他多年陶醉的酒杯当啷一声摔碎在他命运的墙上，摔得粉碎。他咒骂着。这“令人伤心的”理智，从此以后他就是这样称呼他过去的偶像，他避开书籍、哲学、原理。作为永远的过分冲动的人，再次从这一端远远地逃避到另一端。“我特别厌恶知识”，他猛地一下将自己摔到反面，他像过完了一天就从日历上撕掉一页一样，从他内心去掉他的信念。他昨天还视教育为解救办法，视知识为魔力，视文化为福祉，视学习为抵抗力，现在他却醉心于沉闷，无意识，蒙昧、动物性和植物性。他立即——克莱斯特的狂热语汇中没有耐心这个词——制订一个新的生活计划，但同样在设计上有缺陷，同样没有经验的基础。现在，这个普鲁士的容克突然想要“一种暗淡，安静，不引人注目的生活”，想成为农民，过着孤独的生活，这在让-雅克·卢梭时代是十分诱人的。他只要求作波斯魔术师所称之为上帝最满意的事。“种一块地，栽一棵树，生育一个孩子”。他刚制订这份计划，他就被计划迷住了。克莱斯特说干就干。聪明一世，糊涂一时。一夜之间，他离开了巴黎，逃到那个他“曾因学习可悲的哲学而陷入困惑”的地方，一夜之间抛开他的未婚妻，只是因为她不能马上适应他的新生活计划，对她这样一个高级将领的女儿能否像一个女仆在地里和马厩中干活表示疑虑。但是克莱斯特不能等待。一旦他受某种思想支配，那么他就像热锅中的蚂蚁。他学习农业书籍，与瑞士农民同劳动，穿梭于各州之间，以便用他剩下的钱买一块地产（在战争翻挖的土地上）。这时即使他想要作最冷静的事，作学问或者搞农业，他也只能像个魔鬼那样干下去。

他的上述生活计划如同雷管，它们一碰到现实就会起火燃烧。他愈努力，也就失败得愈多，因为他的本性就是过分冲动破坏一切。克莱斯特办成功的都是在违背他的意志情况下办的。他身上那种神秘的力量总是完成他的意志从未想象到的事，当他在受教育，以后又不受教育，在他的理智过分的迂腐气中寻求出路期间，他本性中的欲求，神秘的意志力量就早已释放出来了。他如同一种溃疡一样，当他想用药膏和绷带理智地医治他内心的狂热时，神秘酝酿开始了，这个被锁住的恶魔挣脱掉镣铐，取得了自由。他作为一个感情的梦游者，完全没有目的地在巴黎开始写《施罗芬施泰因一家》。他犹豫地向他的朋友说明了这首次的尝试。但他刚看到有可能，终于通过打开阀门去减轻自己情感的过度压力，他刚感觉到在这个有限制的、束缚幻想的世界里确实存在自由，他的意志已那么快地进入无穷无尽之境（这里也同样渴望一开始就达到了它的终端）。创作是克莱斯特的第一次解放，他欢呼着归向恶魔（它妄想逃脱他）。他把自己投入内心的深处，像投入深渊一样。

雄心壮志

啊，唤起我们身上的雄心壮志是不负责任的——我们已献身司劫掠的复仇女神。

摘自一封信

克莱斯特好像从一所监狱里冲进危险的广袤浩瀚的诗歌领域。他内心孕育着的欲望终于有了发泄的可能。幻想可以不再

受到约束，形象可以在纵情的语言中涌现出来。但没有什么使克莱斯特这样的人感兴趣，因为他不知道节制，他刚开始写第一部作品，他刚敢于感觉自己是作家，是诗人，他就立即想成为迄今最伟大的诗人，写出最多最美的诗，并在写他的处女作时就提出大胆放肆的要求，要超越希腊人和古典文学的最出色的作品。他想一蹴而就。这样，那种克莱斯特的夸张便成为文学上的反常之举了。其他的诗人开始时总是犹豫不决，抱着希望和梦想，采取尝试和谦逊态度。但克莱斯特不断地要求过最高级的生活，要求第一次尝试就立即达到无法达到的高度。他的作品《吉斯卡德》(在他的几乎是梦游般的早期作品《施罗芬施泰因一家》之后）一开始就要成为迄今最有影响的悲剧。他想猛地一下子进入永恒。文学界从来没有看到比克莱斯特更猖狂的人了。他竟然要求他的力量第一次爆发就能永垂不朽。现在人们才看到，有多少傲气悄悄地闷在他胸膛内那过热的锅炉里，在冒着蒸气的语言里震颤，发出咝咝声。如果一个普拉顿①就他想创作的《奥德赛》和《伊利亚特》乱说一通，那么这是一个软弱的人的不可置信的自我议论。但是克莱斯特在同精神界的群神比赛时是十分认真的，如果狂热缠住他，他就会将狂热驱向极端(而狂热又驱赶他)。从他对自己使命清醒的时刻起，他的雄心壮志几乎竭尽了他毕生的精力。他的傲慢是真实的，千真万确的，他这个生活的绝望者，现在倾全力创作一部作品(正如他对魏兰德的影响一样)，要执意向群神挑战，要在自己身上将“埃斯库罗斯，索福克勒斯和莎士比亚的精神”融为一体。克莱斯特总是将他的生命孤注一掷。从现在开始，他的生

①普拉顿（1796—1835），德国诗人，戏剧家。

活计划意味着不再是生活，真正的生活，而是永垂不朽。

克莱斯特抽搐地在最后的陶醉和酒醉中开始了写他的作品。所有一切，也包括创作，对他来讲变成了疯狂。快乐和痛苦的呼喊从他的信中爆发出来，他不是呻吟就是陶醉。鼓励和支持其他诗人的东西，朋友言语的鼓舞，使他摇摆于恐惧和欢乐之间，对成败的抉择使他一生处于可怕的激动之中。对别人是幸运之事，对他却是危险（这里总是如此），因为直至他生命的最后关头，他急于作出重大的抉择。“我那篇向世人表明你爱我的诗的开头”，他写信给他姐姐，“使世人都佩服，啊，上帝！要是我能如愿以偿多好啊！老天爷应满足我这惟一的愿望，然后，他做什么就做什么吧。”他把他一生押在他惟一的牌《吉斯卡德》上，他在图伦湖的岛上，完全埋头于工作，完全沉入自己的深渊之中，他同天使、恶魔进行殊死搏斗，他释放了恶魔。有时，他在疯狂的陶醉中欢呼。“不久后，我将给你写许多快乐的事，因为我在接近尘世上的一切幸福。”然后他又认识到，他从自身上召来了什么样的黑暗势力。“啊，不幸的雄心壮志，它是一切欢乐的毒药。”在毁灭的几秒钟里，他想死去。“我请求上帝赐死”，他又突然感到恐惧。“在我完成我的工作之前”，他“想死去”。也许从来没有一位诗人比克莱斯特在图伦湖的小岛上在孤寂的几周里疯狂地用他全部精力搞创作更顽强的了。因为这部《吉斯卡德》不仅仅是内在本质在文学上的反映。在作品里，在这个巨人般的形象中，他要表现他生命的全部悲剧，男性精神的非凡的要求，而身体却无形中被虚弱和溃疡搞垮，完整无缺在此意味着痊愈，胜利意味着得到解脱，雄心壮志意味着保存自己。因此，他身上出现这种剧烈的痉挛。似乎每块肌肉的神经绷得很紧。这是决定生死的搏斗，这一点他感觉到了，

他的朋友们也感觉到了。他们忠告他，“你必须完成《吉斯卡德》，即使整个高加索山脉和阿特拉斯山在向您压来。”克莱斯特从没有如此深情地投入到一部作品中，他写这部悲剧先后写出一稿，二稿，三稿，写了又毁掉，剧中的每个词他都能背诵如流，他在魏兰德那里可将他的剧本不假思索地朗诵。几个月来，他将这块超重的石头推向高处，但他总是又往低处滚下来。他不像歌德在创作《少年维特之烦恼》《克拉维果》时一下子就从他心灵的幽灵控制下解脱出来，而他的心灵被魔鬼牢牢地捏住了，终于他身心交瘁地垂下手来。“天知道，我最亲爱的乌尔莉克”(如果有一个字不真实，我愿砍脑袋)，这个疲惫不堪的人仰天长叹，“我多么愿意为一封信中的每个字母付出我内心的一滴血。要是这样，信的开头就可能这样写：我的诗歌写完了。但是，你知道，根据格言，谁能做超出自己能力的事？我迄今先后花了五百天时间(多半将晚上算了进去)，作了尝试，除了如此多的花冠之外，还给我的家庭加上一顶花冠。现在我的神圣的保护女神向我发出警告：够了……。如果我想长期将我的全部力量投入到写一部对我太难的作品(我怎能最终地说服自己?)，那是愚蠢的。作品还没写出来，我就打了退堂鼓，一千年前我就屈服于他的精神了。”

似乎有一秒钟，克莱斯特要屈服于这个命运，仿佛他那光辉的精神胜过他强烈的感情。但在他身上，过度这个恶魔更不可捉摸。他不能将英勇地完全放弃创作的态度坚持到底。他的雄心壮志曾一度受到鼓励，现在不再能恢复了。朋友们妄图使他从麻木的绝望中醒悟，他们徒劳地劝他去一个阳光明媚的风景地旅游。他们认为他愉快的旅行成为毫无意义的逃跑，从一个地方逃往另一个地方，从一个国家逃到另一个国家，逃避这

些最为可怕的想法。《吉斯卡德》的不成功等于是给克莱斯特疯狂的骄傲捅了一刀。现在发生了突然的转变。过去令人痛苦的自卑感代替了英勇的，冲天的傲慢。他年轻时的那种可怕的恐惧想法再三出现，恐惧阳痿，恐惧无能，而现在转向艺术。正如那时他担心作不了堂堂男子汉一样，现在他担心不能成为卓越的诗人（正如当时那样），过分地夸大了弱点，他现在愤怒地呻吟着："地狱给了我一半的才能，而上天赐予人的是全有或全无。"克莱斯特这位无节制的人，仅知道全有或全无，永恒或者毁灭。

他自己投身于虚无之中，作出了疯狂的行动，第一次自杀的方式（比他后来的自杀更难实现。在作了毫无意义的旅行之后，心情激动地到达了巴黎，他焚毁了《吉斯卡德》和他的另一些草稿，免得自己迫切追求这些作品的不朽。现在，生活计划破灭了。在这样的时刻总是出现不可思议的召唤，他的对立出现了：死亡计划。在摆脱雄心壮志这个魔鬼以后，他写了那封不朽的信，也许是一位艺术家在不成功的时刻写出的最美的信。"亲爱的乌尔莉克！我将写给你的，会使你付出生命；但我必须，我必须，我必须完成它。在巴黎，我通读了我的作品，值此作品完成时，我将它摒弃并焚烧掉；现在完了，上天不肯给我荣誉，荣誉是世上最大的财富；我像一个执拗的孩子，尽一切力量得到它。我不配得到你的友谊，然而没有你的友谊我就不能活，我将自杀。请放心，你这崇高的人，我将英勇作战而死。我将在法国军队中服兵役，陆军不久将渡海去英国，所有的不幸在海洋上潜伏着，我欢呼，眺望无限豪华的坟墓。"实际上他有着种种模糊的感觉，疯狂对待作过的事，横越法国到布洛涅去，后来朋友们被他吓了一跳，费了九牛二虎之力才把

他带回国，然后数月之久，他精神恍惚，呆在美因茨从医治病。

克莱斯特的第一次巨大的跳跃就此结束。他想将他内心中的整个恶魔一下揪到外面，但是他只扯破自己的胸膛，而在他血淋淋的双手上留着一部未完成的作品，当然是一位诗人创作的最好的作品之一。他只——十分象征性地——完成了《吉斯卡德》抗命的那一场。吉斯卡德如何克服了痛苦，坚强地克服了自己的软弱，但是没有到达拜占庭。这部作品也没有完成，但围绕这个悲剧的斗争本身是一个英雄的悲剧，只有将整个地狱背在自己身上的人，才能争夺上帝，正如克莱斯特自己在这篇作品中违背自己所做的一样。

逼向戏剧

我搞创作，只是因为我不能放下它。

摘自一封信

这位受苦人以为焚毁《吉斯卡德》就等于在自己身上掐死了这个无情的债主，这个可怕的迫害者。但是雄心壮志，这个伴随他一生的可怕的魔鬼从炽热的血管中爬了上来，它没有死；这种不幸的行动毫无意义，仿佛一个人对镜中人开枪，只是将威胁性的影像打得粉碎，而真身并没有死，仍继续潜伏在他内心里。克莱斯特没有从艺术后退一步，如同吸毒者离不开吗啡一样。终于，他找到了一个阀门，在短时间内从自己身上将他极其过度的情感，幻想的洪流泄出去，沉迷于创作的梦中。他徒劳地进行反抗，但他这个情感的充血者不再能缺少那种使他

解脱的炽烈的放血。然后，财产耗尽了，军队生涯落了空，不感兴趣的清静的官员生活与他的强暴性格不合，一切无济于事，虽然他痛苦地高喊："为金钱而写书啊，却一无所获。"艺术，塑造形象勉强地成为他生存的形式，神秘的恶魔附体，并同他一起进入了作品。他有条理地设计的一切生活计划被命运的狂风暴雨撕碎了。现在他注意自己天性中迟钝和明智的意志，由于受到无限的痛苦，他也就喜爱将无限之物变成有形。

艺术从现在开始像一种强迫，一种恶习压在他身上，因此，他的戏剧爆炸性的挣脱也是这种奇怪的强迫。所有这些戏剧，除了《破瓮记》是为了打赌自然毫不费力地创作出来的之外，都是他最内在感情的爆发，从他内心苦难深渊逃脱；它们都有一种过分激动的呼叫声，仿佛一个窒息者突然得到空气后发出的尖叫声。它们因神经绷得过紧而嘎然断开了，它们——请原谅打这种比喻，我不知道怎样更真实——从内心最深处的激动和困境中喷射了出来，就像男人的精液一样热乎乎地从生殖器喷射出来一样，它们很少从精神上受精，几乎没有被理智遮蔽，而是赤裸裸的，经常是无羞耻的赤裸裸的，从一种无限的狂热出来，又冲进无限的狂热之中。每一部戏剧驱使着一种情感。过分的情感达到极限。每一部戏剧都好像被堵住了的，孕育着一切本能的心灵发生了爆炸，一个个细胞喷出烈焰。在《吉斯卡德》一剧中，他像大咯血一样，将他全部的普罗米修斯的勃勃雄心从内心里喷吐出来。在《彭提西丽亚》一剧中，他的性欲亢奋。在《赫尔曼战役》中，他们的仇恨发泄到疯狂的程度。在所有三部戏剧里，血管中他的血液的热度超过现实生活的外部温度。就连更温和的更多地离开自我的作品，如在《凯特欣·封·海尔勃隆》一剧中和中篇小说里，他神经的电压还在波动。

人们跟随克莱斯特所到之处，都有一种魔力般和不可抗拒的作用氛围，情感的朦胧和阴影。然后，雷雨大作，闪电刺眼，空气沉闷，压抑，沉重地压在他自己的心上达一生之久。这些强迫的、这种燃烧硫磺的爆炸性的气氛使克莱斯特的戏剧如此卓越，独特。同样，歌德的那些作品也是写人生变化，但不过是插曲，它们仅仅是发泄，一种被压迫心灵的释负，自我辩解，逃避和托词。

但歌德的那些剧本从不像克莱斯特的剧本那样有危险的爆炸性，那种火山似的爆发，火山的碎石从最低处，最无法接近的，内心中最致命的深处带着如此突然的压力抛了出来，这种爆发的强力，这种建立在生与死之间危岩上的创造正是克莱斯特的戏剧与赫贝尔①的化装的思想游戏之间的区别。在赫贝尔的戏剧里，难题来自于大脑，不是像火山一样来自于生活最底部的深处。他与席勒的区别在于：席勒的剧本有着奇妙的构思和巧妙的结构，但是无论如何总是处在生活之外和毫无威胁地存在于困难和最初危险之后。从没有一个德国诗人如此深情地倾其全部心灵投入戏剧，从没有一个诗人以其创作拚死地炸开胸膛，通常只有音乐的产生是这样火山般的，这样强迫性的，这样自我欢乐的，而正好这种危险的性格魔力般地吸引了音乐家中受危害最大的胡戈·沃尔夫②。这种性格在《彭提西丽亚》中也使这种受到鞭鞑的狂热在内心深处响起爆发的声音。

在那里，克莱斯特这种强迫并没有细致入微地反映两千年

①赫贝尔（1813—1863），德国剧作家。

②胡戈·沃尔夫（1860—1903），奥地利作曲家，晚年失去理智，死于疯人院。创作有歌曲，歌剧，管弦乐《彭提西丽亚》等作品。

前亚里士多德对悲剧提出的要求。"悲剧通过猛烈地宣泄可以净化危险的感情?"真正的强调在于附加语"危险的"和"猛烈的"。这条规定像是为克莱斯特作出的一样，因为谁的情绪会比他的更危险，谁的宣泄会比他的更猛烈?他不(像席勒)胜任解决自己的问题，而是着了魔的人。但恰恰这种不自由使他的表达如此强烈，如此抽搐，他的剧作未表现出明显的，有计划的向外移位，而是一下抛开，疯狂地摆脱极大的、几乎束缚得要死的内心痛苦。他作品中的每个人都像他自己一样认为，摆在他面前的问题是世界上惟一重要的，每个人都因充满自己的感情达到愚蠢的地步。在任何情况下，每个人都关系到全体，关系到肯定还是否定整个生活。这一切在克莱斯特从而也在他的人物身上变成了刀刃，变成了危机。祖国的痛苦，另一些人只是在言语上过于慷慨激昂，哲学(歌德仅仅静观怀疑地遵循它，他的精神发展需要多少就接受多少。)，心灵的爱和痛苦，这一切都成为狂热和躁狂，有摧毁整个人的极大痛苦。现在这使克莱斯特的生活如此具有戏剧性，他的问题如此具有悲剧性，因此，他的作品不像席勒的那些作品只是诗人的虚构，而是成为他情感的残酷现实。因此，他作品中真正悲剧性的气氛是没有任何其他的德国诗人作过类似的描述的。克莱斯特的世界，他的整个生活变成了一种紧张状态；无能力，对任何东西都不在乎，观点的严厉必定使得他的角色中的每个人(科尔哈斯、洪堡和阿希勒斯)同他们的对手发生冲突，由于这种抵抗(同他自己的抵抗一样)也提高到强大的甚至极强的程度，必然地(不是偶然地，而是命运注定地)产生戏剧性的生活，产生悲剧性的领域。

这样，克莱斯特就自然地，强迫地进入悲剧，只有悲剧才

能实现他天性的痛苦的对立（叙事文学有许多更为可亲的，更为随便的形式，而戏剧要求极其尖锐化，因此只受到他那夸大的、过度的人的欢迎）。歌德以略带诙谐的口吻谈到已确定上演这些剧本的“看不见的剧院”；这种看不见的剧院，对克莱斯特来说就是世界不可抗拒的本性，由于它被迫一分为二，由于矛盾的对立造成了这种紧张和运动，结果，看台观众爆满。没有人比克莱斯特更不切合实际了。他想发泄并卸除负担，一切娱乐消遣的和有目的的东西都不符合他那狂热的不安的天性。他的构思完全带有偶然性和随意性。他们联结松散，一切技术性的地方没有像湿壁画一样先勾画出来（他总是匆匆忙忙，急不可耐）。他的动作不完美之处，他就在一旁摸索戏剧表演艺术，甚至摸索戏剧性冲突，他有时沉迷于市郊喜剧，骑士话剧，魔术剧等最低级的剧种，以便一下子又（像莎士比亚）达到精神的最高领域。题材对他来说仅仅是借口和素材，将激情烧红的却是真正的狂热。这样一来，他常常用最低级的，最笨拙的，最不隐秘的手段创造紧张（《凯特欣·封·海尔勃隆》《施罗芬施泰因一家》）。但是如果他以后激动到狂热程度，如果他用他心灵驱动的蒸气动力进入对立的原始因素里，那么他就能创造无比高的强度。所以，他总是完全深陷进去，他像陀思妥耶夫斯基一样需要漫长时间的准备，最巧妙的混乱，迷宫似的地下路径。在他的剧本《破瓮记》《吉斯卡德》《彭提西丽亚》的开头许多事情绕成一个大线团，仿佛先布下了云层，就能从云里下雷雨似的。他喜爱这种被挡住的、一眼看不透的、过分充实的气氛，因为乱成一团，纠缠不清和无路可走的气氛正是他心灵的气氛，剧情的混乱正好符合“情感的混乱”，这使歌德，这位明显的魔鬼，对他也畏惧三分。可以肯定，在这种极力掩饰，猜

谜和隐藏的内心深处潜伏着一些（性欲）反常的苦中作乐，初试云雨就是在紧张和延缓，亲昵和挑逗中进行的，自己和别人都急不可耐。克莱斯特的剧本也是这样激动地触动神经，然后让感情之火熊熊燃烧起来。像特里斯坦① 的音乐一样，他的剧本使感情发生轻微的震动，喜欢带着纵欲的单调节奏，引人入胜的伏笔和令人激动的模糊。仅仅在《吉斯卡德》中，他立即一下子拉开帷幕，全部情景一目了然——通常，他的每个剧本（《洪堡亲王》《彭提西丽亚》《赫尔曼战役》）开头都是情景纷乱，人物性格令人迷惘，然后人物的原始狂热剧增猛胀，突然爆发，猛烈地相互撞击。有时，他们就感情洋溢地超过和打破事先勾画出来的脆弱的创作计划，除了《洪堡》一剧之外，克莱斯特的剧本几乎都给人这样的感觉，好像他的人物会从他发烧的手中挣脱并且继续冲出去，达到过分的程度，使感情增强，好像这些人物既不敢，也不愿做白日梦。他不像莎士比亚那样能掌握他的人物和解决问题。这些人物反而把他拉扯出自身之外。他们响应魔鬼的呼唤，但是魔术师的每个门徒并不都顺从计划中的明确意图：从较高意义上说，克莱斯特对他们没有责任，正如他对人说的梦话和无形中泄露的最真实的心愿没有责任一样。

这种强迫，不自由，这种凌驾于本身意志之上的必须，也在他的戏剧语言中起作用：他的语言就像一个激动者的呼吸一样，有时十分激动，极其兴奋，过度兴奋，有时呼吸几乎停止，张口喘息，或者大喊大叫，或者沉默不语，它不间断地进入对

①特里斯坦是古代传说中的人物。作曲家瓦格纳写过歌剧《特里斯坦和伊索尔德》。

立状态。有时语言非常形象，非常精练，带有凝滞压抑的特点，有时语言又在过热的感情中熔化，变为毫无顾忌的夸张。他常常成功地积聚，好像充血使血管鼓起来，然后出现的感觉又言过其实，致使血管破裂为二。一旦他控制语言，它就成为男性的刚强有力的。但如果感情变得激动，言语就会挣脱开他的控制，人人都沉醉于他编织的一切美梦之中。克莱斯特从未完全掌握自己的言词。他曲里拐弯，他硬行拖长和缠绕句子，使句子变硬。这个永远的夸大狂，经常把句子拆散，使人几乎不能将两端连在一起。但他总只是对个别地方下力气和有耐心。从没有完整的诗行交汇成旋律的河流。激情在喷射，起浪花，起泡沫，并发出咝咝声。像他的人物一样，如果他使他们变得狂热，感情洋溢，那么他最终就不能再控制住言词。如果克莱斯特承认自由（而在创作中他与他最深层的自我分开），那他就会被他的过度而冲倒。因此，他还没有一首诗是成功的（那首有魅力的《死神的诉苦》除外），因为拦蓄和宣泄决不能创造出一幅纯洁，平静的河流图画，而是冲成漩涡。他的诗行像他的呼吸一样不能平静与和谐，只有死亡才能拯救他去接近音乐、去安息。

围猎者和猎物、鞭挞者、甚至被驱赶者，克莱斯特就是这样处于他的各种角色之中。使他的这些剧本成为这样杰出的悲剧的，不是剧本的个别插曲，而是布满阴云的广阔视野，它使这些作品了不起，扩展和提高到英雄史诗的高度，在他看来，他的每个主人公的心胸出现的裂缝是他的大跳跃的一部分，这个大跳跃使整个宇宙分裂而无法医治，并将它变成惟一的伤口，变成永远的痛苦。尼采再次预见到这个真理，他谈到克莱斯特时说，克莱斯特研究大自然“无法医治的一面”，因为他多次谈到

“世界的衰弱”，在他看来世界无法医治，决不会完全联合起来，令人痛心地无法解决和不可解决。因此他获得了悲剧作家真正的认同：只有谁不断地认为，世界是指责的对象，就这个词的双重意义来说，作为题材和指控者，那么他就能作为原告和法官，戏剧性地张开口，滔滔不绝地说三道四，让每个人有权反对大自然的非常不公正，正是大自然使人们如此残缺不全，这样四分五裂，这样永远不满意。当然，世界的这种幻景不是明亮的眼睛能看到的。歌德在他的留言册里讥讽另一个盲人，即阿图尔·叔本华。他写道：

你要欣赏自己的价值，
就得给世界增添价值。

克莱斯特的悲剧观决不能决心像歌德那样“给世界增添价值”，他倒是真做到了：他决不可“欣赏自己的价值”。由于他对宇宙的不满意，他所创造的全部人物都走向毁灭。一位真正悲剧作家的悲剧孩子们想永远地超出自己，一头撞在命运的硬墙上。歌德明智地，顺从地与生活妥协，必定不由自主地向他的人物证明，即使他们借用长袍和厚底靴，他们也达不到古典的高度。那些创作出的悲剧人物，如《浮士德》和《塔索》，也只能安安静静地生活，“拯救”自己免于最后的自我灭亡，免遭神圣的灭亡。这个极其智慧的人大概了解真正悲剧的摧毁意味着什么（他承认，如果他写一部真实的悲剧，“那就会毁掉我”）；他用鹰一般的敏锐眼光看到自己危险的整个深渊，但是他太小心明智，因而不会自己坠落下去。克莱斯特却相反，他有英雄气概，但不明智，他有勇气和狂热，去走向最后的深渊。他欢

乐地追求他的梦想，把他的人物赶向死亡。他清楚地知道，他们会把他拉在一起拖向灾难。他把世界视为悲剧，这样，他从他的世界里创作出悲剧并将他自己的生活创造成为最后的，也是最大的悲剧。

世界和本质

我之所以能高兴地呆在我自己的社会里，只是因为这里可以完全适合于我。

摘自一封信

克莱斯特对现实知道甚少，但对本质知道得非常多：他在他那时代和领域中生活得格格不入，甚至带有敌意。他几乎不理解别人的冷淡和约束，别人也不理解他的孤僻固执和狂热夸大。他的心理学对一般类型的人无抵抗能力，也许甚至对中等程度的现象熟视无睹。只有在他将感情大大扩大，将人的尺寸大小扩大以后，他的视觉才开始起作用。只有在他内心狂热和过度时，他才与外部世界发生联系。只有在人们的本性着了魔，深不可测和无法揣摸的地方，他才不再与世隔绝。他像有些动物一样在白天看不清楚，而在他具有两性人的感情时，在夜晚和内心的朦胧中才能看清楚。人性的最低级形式好比火山的熔岩火流，才真正接近他那炽烈的性格。他太无耐心，不能冷静地观察，不能长时间地作切合实际的实验。他通过过热，加快了一些事件的发展，使之成为热的话题。他开始感到，只有炽烈的性格，作为狂热的人才引人注目。最后，他没有描述人，而

是他的魔鬼，从尘世后边那些人身上认出了兄弟，即那些人物的魔力，本性的魔力。

因此，他的主人公全都是内心失去平衡的人。他们本质的一部分都超出了日常生活范围。每个人都是他狂热的吹嘘者。所有这些桀骜不驯的孩子都有他那样过度的幻想，正如歌德谈到《彭提西丽亚》时说的："他们出身名门望族"，每个人都有他的本质特征；不妥协，不易接近，自负和不受影响；人们第一眼就能认出他们的罪恶性标志；他们必须摧毁别人或者被别人摧毁。他们都具有这种奇怪的混合：冷和热，太多和太少，淫荡和羞怯，外溢和抑制，反复无常，直至神经失去控制。他们使所有他们想爱的人冷静不下来（正如克莱斯特自己不能使朋友们安静一样），所以他们的英雄气概从未受人普遍喜爱，从未为德意志人民所理解，从没有成为教科书中的英雄气概。甚至凯特欣这个人，只要她后退一步还能成为平庸之辈，写进叙事抒情作品，成为像甘泪卿和路易丝① 一样的平民女子。她的心灵中有病态的特征：普通人不能理解的过分献身精神。赫尔曼也一样。这个民族英雄，他有点太多的政治和虚伪的机灵，太多的塔列朗②（性格）不可能成为祖国的头面人物。每个平庸的理想者的血液中总是预先掺和了一滴危险的血，这使他们对人民格格不入：普鲁士军官洪堡怕死（千真万确，但是对名声来说无法忍受），希腊的彭提西丽亚像酒神巴克斯那样贪婪，给韦

①甘泪卿和路易丝分别为歌德的《浮士德》和席勒的《阴谋与爱情》中的女性人物形象。

②塔列朗（1754—1838），法国政治家，拿破仑时代曾任外交大臣，妄图使拿破仑克制，与英和解。他促进了波旁王朝退位。他善于办外交。

特·封·施特拉尔掺杂了男人的马鞭，给土斯内尔达掺杂了一点儿愚蠢和打扫卫生的妇女有的虚荣心。克莱斯特给他们的本质加进了某种原始人性，使他们未变成最强者，未成为席勒式的人物，未成为彩色印刷铅板，他们的本质在感情上赤裸裸，毫无羞耻地在戏剧性的褶裥下赤裸裸地出现。每个人在心灵上都有某种特殊的东西，意想不到的事，一些不和谐的东西，一些不典型的东西。每个人（只是舞台上表演的戏剧滑稽演员孔妮贡德和士兵除外）都像莎士比亚戏剧里的人物一样，人物的相貌都有鲜明的特征。克莱斯特作为戏剧家是反戏剧表演艺术的，他作为人物塑造者无意中是反理想主义的。因为理想化的实现总是要么通过有意的修饰，要么通过表面的，目光短浅的观察。但是克莱斯特总是看得很清楚，只是十分痛恨卑鄙的感情。他宁可要淡而无味，而不要略带甜味，宁可要呆板和夸大，而不要平庸。感动对他这个不易亲近的人和经受考验的人，这个知道真正痛苦的人来说，是一个令人厌恶的因素。因此，他有意反对多愁善感，正是在平庸的浪漫主义开始的那个时刻，特别是在爱情场面，让那些人物羞于开口，只是涨得满脸通红，激动得说话结结巴巴，唉声叹气，一直沉默不语。他不让他的主人公平平庸庸，因此，他们——我们坦率地说——只是在文学上得到德意志人民和其他任何人的信赖，远未从舞台上下来，自吹自擂地和形象地进入本质。他们只能在一种梦寐以求的德意志民族的意义上算作民族的，同样只在舞台上才算得上克莱斯特向歌德谈到的那种“虚构的戏剧”的人物。他们相互不适应，他们都固执己见，他们的作者互不亲密，因而每个人都关在自己的小天地里。他的戏剧前与祖先，后与晚辈均无文学联系。他们没有继承前人的风格，也没有创新。克莱斯特是特殊情况，而

特殊情况仍然是他的世界。

特殊情况：因为他的世界既不是一七九〇年至一八〇七年的时代，也没有受到勃兰登堡的边界或者德国边界的限制，他的世界在精神上没有脱离古典文学的气息，也没有在浪漫主义的普遍歌颂黄昏的气氛中变暗。克莱斯特的世界像他一样那么特殊，那么不受时代限制，是一个大得可怕的范围，避开了日光，不再有清晰的外表。虽然大自然像人一样使克莱斯特感兴趣，世界只有处于极限，超越自己，进入闻所未闻的和不可信的境地时才会使他感兴趣。我几乎可以说，在他的世界变得过度和堕落并离开标准时，世界才会使他感兴趣。正如研究人类社会一样，他只是研究事件的不正常，对规距的偏离（《侯爵夫人封·O》《洛加诺的乞妇》《智利地震》)。总是在这种时刻，在上帝宠爱的人看来，他的世界好像要爆发似的。他如此热情地读了舒巴特① 的《大自然的阴暗面》并非没有道理。梦游症，梦行，感应作用，动物催眠术等双重现象都是他的狂热幻想的好材料。幻想——由于人的激情不够——现在是推动着宇宙的神秘力量，幻想编织更多的宇宙创造物，结果：事实的混乱变成情感的混乱！克莱斯特最喜爱的去处总是特别。那里他感觉到在阴暗处和悬崖绝壁附近有一个恶鬼，他到处受到魔力的引诱而迎向它，在感情上如同以前一样，他在世界的本质中也寻求夸张的言辞。

由于未公开显示出来，克莱斯特给同时代人的第一眼印象似乎是接近浪漫主义者，但是在当时的一些诗人中一部分是有意的，一部分是天真地相信迷信和童话般快乐，而他不由自主

①舒巴特（1739—1791)，德国诗人。

地爱幻觉和难理解的东西，在那些诗人与他之间出现了感情的深渊：浪漫主义者把“奇异”视为虔诚，克莱斯特把“离奇”看作大自然的病态。诺瓦利斯等人愿意相信并沉迷于这种宗教信仰，艾兴多夫和蒂克等人把生活的艰苦和无意义化作娱乐和音乐，而克莱斯特，这个渴求者则想掌握事物后面的秘密。他用他研究的冷静而又狂热的，无情探索的眼光深入地看到奇异事物最后的内幕。事件愈是特殊，在客观上就愈刺激他去了解这些事件。他直接了当地运用出色的技巧，搞清楚在平淡无奇的关系中不能把握的东西；而就这样，他那狂热的理解力坚韧不拔地像螺丝钉一样一圈一圈地往下钻进最深的领域，在这里大自然的魅力和人的魔性共庆这种神秘的结合。在此，他比以往任何一个德国人都更接近陀思妥耶夫斯基。克莱斯特笔下的人物也充满了一切病态的、神经过度兴奋的力量，而这些神经又在某处痛苦地牢牢系在大自然的魔性上。他像陀思妥耶夫斯基，不仅真实，而且因过度兴奋而过于真实，因此，那种既呆滞又压抑的气氛像刮热风的天空笼罩着他的心灵世界。理智的霜冻突然换成幻想的闷热，突然被发怒的狂热阵风打破。当然，狂热是了不起的，它充满对本质（克莱斯特的心灵）的深刻洞察力，它如此强烈，是其他任何一个德国诗人几乎没有的，但却令人难以忍受：没有人能长时间一直处于狂热之中（连他自己也不能够坚持十年）。整个一生都狂热，狂热太强了，空气中充满压抑的气氛太强了，天空压在心灵上太沉重了。他的心灵是太炎热，而阳光太少。房间太小，而亮光太刺眼。在他被追逐的滚动的车轮下没有坚硬的土地。他处处无家处处家。因为他生活在奇异之境，令人不可置信。他创造真实，但不爱它。

小说家

> 因为一切真实形式的特点是，精神在目前是直接由此产生的，而有缺点的形式则将像一面坏镜子一样把精神束缚住，使我们只记得形式本身。
>
> **摘自一位诗人给另一位诗人的信**

他的心灵分住两个世界：一个是幻想世界，像热带那样过热，另一个是实际世界，它是最冷的地方，对事物进行最冷静的分析。他的艺术也因此一分为二，每个部分都狂热地面向另一个极端。有人常常把戏剧家克莱斯特与中篇小说家合在一起，有人仅仅称他为二者有交叉的戏剧家。但是事实上，这两种艺术形式显然表现其反面。他的内在的自我双重性被驱赶到两个极端：作为戏剧家，克莱斯特无节制地投入到他的素材之中；作为小说家，他极力压制自己的参与，强迫自己退回去，完全置身局外，他的嘴里没有一丝气息吐进小说。在戏剧中，他将自己绷得很紧，使自己激动。在小说里，他要使别人，使读者紧张，使他们激动，在戏剧中，他把自己向前推，在小说里他把自己向后推。他将宣泄和抑制这二者都推向艺术的极限：他的剧本是德国戏剧中最主观，最有辐射力的，最有爆发力的戏剧。他的小说是德国叙事文学中最紧凑的，最凝练的，最简洁的小说。克莱斯特的艺术总是居于上乘。

在小说中，克莱斯特排除自我，他压抑他的狂热，或者更确切地说：他把热情推向另一条轨道。因为这个狂热地夸张者

又狂热过度：他将这种（很有艺术性的）排除自我推进到无节制的程度，达到极端的客观性，即又回到艺术的危险中（危险之事是他得心应手的事）。从来没有什么像他的七部小说和轶事那样把德国文学带到一种客观的，表面上宁静的关系中，一种这样出色的客观性报告中来。也许只缺乏表面上完美无缺的最后解决的因素：质朴。人们感到，这里有一个人强制地紧闭双唇，以免由于呼吸的颤抖而流露出痛苦的情欲。由于痛苦的情欲，他在此越加紧张；人们感到：有个病人发烧，不由自主地用手压制自己，好像整个人强行按住自己，以便留在局外。要体会这一点，请比较一下他的榜样——塞万提斯的小说和克莱斯特的小说。塞万提斯的《训诫小说》轻快地泄露，恶作剧地隐藏真情和秘密。克莱斯特的小说情节紧张，充满令人激动的圆熟技巧，将平淡事情搞得过分，仿佛咬紧牙齿对读者说话。他想冷静，结果变得冰冷。他想小声说，结果憋住嗓门说话；他想严格地叙述，讲拉丁语，像塔西陀一样，结果使语言变得生硬。克莱斯特总是忽左忽右，言过其实。德语从来没有比克莱斯特的散文语言更生硬，比这更像金属一般冰凉，更像铁一样无光的了，他对待叙事作品不是像对待一张竖琴（像荷尔德林，诺瓦利斯和歌德一样），而是像对待一件武器，像对待一张犁那样采取无情的强暴。他这个永恒的，矛盾对立的狂热者，就用这种坚韧不屈的，坚硬的，青铜似的，如泉喷涌出的语言，叙述最有刺激性最吸引人，最叫人受不了的素材，他以冷静的，新教徒式严格的客观和明确，绞尽脑汁思索着这些最富幻想，最不大可能的问题。他不自然地将题材谜语化，巧妙地将小说的人物关系弄成乱线一团，只是为了使人得到某种恶作剧的快乐，使观众害怕，抓住观众，吓唬观众，以便在即将坠落之前一下

拉紧绳子。克莱斯特作为小说家，在表面上冷静的背后他有着魔鬼的欲望，要把其他人驱赶到他自己安身的地方，去强烈地感受，陷入到恐怖和危险之中。也许在没有认识到他有此欲望的人看来，这个技术实际上倒真是把最大的狂热来了一百八十度的转变，他成为了自我压制的狂热者。克莱斯特的一切不好的东西，一切隐藏的阴谋诡计都在他的倒行逆施中暴露无遗，因为安宁，统治和大师地位是与他内心最深处的本质相悖的。无拘无束是艺术家的最大魅力，正是在他想将不符合他本质的反常性格（即受抑制的安宁）强求成为规律的地方，他必须放弃无拘无束。

但是，他的意志，他那非常强烈的意志将多少东西强加于小说！他多么刚强地在这些小说中将血液压进语言的血管之中！人们最强烈地感觉到，克莱斯特写的那些非偶然的，无目的的作品，那些短小的轶事和报道有着高超的才能。当时他为报纸写这些轶事和报道，只是为了填补报纸的空栏，并没有强烈的艺术创作欲。二十行的警讯，一段七年战争中关于某个骑士的插曲，把他清楚的意志聚合成一种永恒的形式。烧制玻璃时要无气泡，这种无气泡心理学也用来泡制透明的小说。在小说里，客观事物变得透明而具有魅力。在较大篇幅的中篇小说中，追求客观性的努力已显而易见。克莱斯特的那种真正对制造混乱和紧张的狂热，强行浓缩，故弄玄虚，使他的小说刺激性多而形象化少，他的小说只是通过表面的冰冷刺激人，因此《侯爵夫人封·O》（一段蒙塔涅的八行轶事）像紧张的猜字谜游戏，《洛加诺的乞妇》像可怕的梦魔。仿佛他本质的反面显而易见，成为非过度兴奋的过度兴奋，节制的过度。司汤达也曾趋向写冷静的，非形象化的，非多愁善感的散文，并每天读民法，克

莱斯特则将编年史的格调作为范例。但是在编年史的格调只成为一种技术的时候，克莱斯特这位冲动者却陷入一种不热情的热情之中。紧张过度现在从他自身转到了读者身上，但人们总是感觉到这种“太多”，从他本质中不可避免地产生“太多”。因此，在他的小说中最强的就是那篇将他本质的动机转变成型的作品：《马贩子米夏尔·科尔哈斯》，这是克莱斯特创作的最好的，最有意义的夸大者典型。这个马贩子由于过分（爽直变成固执，正直变成自以为是），使他最强大的力量走向了毁灭。他不自觉地成为小说作者的象征。作者尽其所能地创造了最有危害的东西，由于意志的狂热，撇开了道路和目标。克莱斯特在节制和抑制上像纵欲和宣泄一样非常过分。

我已讲过：在无意中写的这种混合物显得最完善。那些短小的轶事，仿佛是他在没有艺术意图时写的。他在书信里描述一个特殊的人也好极了。从来没有一个德国诗人像克莱斯特在收到的他写的一大堆书信中那样公开地面向世界。这些信件在我看来是不能与歌德和席勒的心理文献相比拟的，因为克莱斯特的真实性比起古典文学作家们来更无限大胆，更放荡不羁，更深不可测和更无限制，古典文学家总是基于美学认识而无意中讲求风格化。克莱斯特根据他的整个天性也在表白自己方面作得过分，他还给这种残酷的自我折磨加上充满神秘的欢乐色彩。他不仅有爱心，而且还有寻求真理的热情和总是处在深深痛苦中的美妙的极度兴奋。没有比发自内心的呼喊更撕人心肺了。然而这些书信就像一只猛禽来自无限高的高空在被击中以后，发出抽搐的声音，没有什么比他那抱怨寂寞的英雄激情更为出色的了。人们以为听到了这个中毒的菲洛克泰特的痛苦，他离开兄弟们，寂寞地呆在他精神的孤岛上抱怨群神；正如他在忏悔

的痛苦中撕下身上的衣服一样，克莱斯特赤裸裸地站在我们面前，但不像一个无羞耻者那样赤裸裸，而是像一个流血的人，像一个刚摆脱垂死挣扎的感到刺痛的人一样赤裸裸。这是从尘世的深渊底下发出的呼喊，被撕碎的上帝或一只被折磨的动物发出的呼喊，也是一个可怕的清醒者喊的话，像发自内心的超强的光灼人双目。他没有一部作品像他的书信一样投入了他全身精力，没有一部作品具有这样的双重性：既有紧凑而又感情洋溢，既过度兴奋而又冷静分析，既有节制又有狂热，既有普鲁士精神又有原始世界的气质。也许在那份下落不明的手稿《我内心的故事》中，所有这些火焰和闪光还是与惟一的光有关。但这部作品我们失去了。它肯定不是《诗与真》的妥协，而是对真实的狂热。在此，命运总是一直阻止了他讲话，禁止在他的作品里的这个“无法形容的人”去泄露他自己的秘密。

最后的联系

因为正义感战胜一切。

《施罗芬施泰因一家》

在他所有的剧本中，克莱斯特都是他本质的自我叛逆。在每个剧本中，他都将他心灵中火热的部分从内心抛向世界，将狂热变成形象，这样就某一部分来说，人们完全认识了他和他的矛盾，然而他这个人不会超越时代的，他在最后的作品中没有能力作出最高的成就，却完全将自己置于自己最大的束缚之中。在《洪堡亲王》里，他发挥了命运很少不只一次地赋予一位艺术家的天才，将他自己，将他本质的原始力，他的生活冲

突上升到悲剧：狂热和节制自相矛盾。在《彭提西丽亚》中，在《吉斯卡德》中，在《赫尔曼战役》中，总是有一种欲望过分大地——狂热地和充满向永恒的冲击力地——进入作品，但在这里不是单一的欲望，而是全部令人困惑的欲望世界实现了。压力和反压力不是相对地猛拉一阵，而是发生反作用和悬而不决。不同于最大和谐的势均力敌是什么呢？

艺术表现事物的最好瞬间就是该事物在均匀状态时显出过分。在球形物体里发出声音的一瞬间，不和谐音能在一瞬间变成非常悦耳的和谐音。不协调越加可怕，相互冲撞的力量就越强，激流汇合的声音就愈汹涌。克莱斯特的《洪堡亲王》具有极其和缓轻松之美，没有第二个德国剧本可以相比：这位身心交瘁的诗人（几乎就在他自杀前的一段时间）给了这个民族最完美的悲剧，就像荷尔德林在弥留之际前的一个小时创作了他的为世人传诵的神秘的赞美诗，像尼采在他精神崩溃前还显示了最高的精神醉态，说出妙语连珠的话来。这种毁灭感的魅力令人无法解释，就像回光返照一样妙不可言。

在《洪堡亲王》一剧中，克莱斯特一瞬间驯服了这个恶魔，他将它从自己身上完全推入到他的作品中。这次他不像以往——在《彭提西丽亚》《吉斯卡德》《赫尔曼战役》中——那样，只是砍掉缠得他喘不过气来的九头蛇的头。在这里他捏住蛇的喉咙，并将它完全扯进他的创作中，人们在此才感觉到他的力量。因为他的力量不是冲进空处，而总作用力与反作用力在此搏斗。在这部戏中，虽然内部膨胀，但没有一个原子跑掉。这儿的洪水和堤坝，潮流和抵抗同样是有力的。克莱斯特拯救了自己。未被自己的心潮冲走，而是使自己的力量倍增。这种矛盾失去了摧毁的力量，因为他不再（像以前一样）放任这种或

者那种本能，让它逞凶。他本性中的自相矛盾在他的作品中变得明显可见了。明白一切，才能有认识，认识之后方能和解。狂热和节制同在他心灵中进行搏斗，直至明显可见。节制者（选帝侯命人宣布洪堡为教会的胜利者）要尊重狂热，狂热者（洪堡要求判处他自己死刑）要尊重规范，两者都认为自己是千古不变的权力的一个方面，动乱因运动而起，纪律因神圣的秩序而产生。克莱斯特将他世俗的矛盾从掩饰的内心中扯了出来，置于现实中，他第一次消除了寂寞，成为这个世界的共同创造者。

他试图和想要做的一切以更纯洁，更高尚的形式如潮水般地涌来，令人不可思议。一切都被最终团结与和解的感情和缓下来。他三十年的狂热突然大功告成，今后不再居支配地位和过分冲动，而是被缓和与净化了。吉斯卡德从年轻英雄洪堡身上获得了一个青年要干一番事业的热情，立下了雄心壮志。《赫尔曼战役》的嗜杀成性的，挥舞大棒的，野蛮的爱国主义减弱了，并被男性化，变为一种默默无言的严肃的祖国感情。科尔哈斯的固执己见和法律上的顽固不化被人性化，明显地维护作为选帝侯化身的法律，凯特欣的魔术器械简直像甜蜜的月光洒在夏季花园里，使场景变成蓝色，死亡像一丝香气从冥国飘来，彭提西丽亚的热情、发狂的生活欲望逐渐减弱，成为静静地渴望的感情。一个完全隐藏的善良的声音，温和的人性和理解的气息第一次通过克莱斯特的一部作品增强了。就是这根最后的琴弦，这根清脆的，他从未动过的琴弦，现在奏出哀怨的旋律。这一切都突然汇聚在一起，使人感动，好像在述说垂死的人，在他们最后几分钟里被迫回顾他的整个一生。全部往事，表面看来错误的人生都呼地一下进入这部最后的作品。所有的缺点，所有的错误，所有的耽误，一切都似乎毫无意义和徒劳无益，但

在这部作品中一下却具有了意义。这位二十岁的人用来折磨自己的康德哲学，几乎扼杀了他的“生活计划”——现在康德哲学向选帝侯解释这些话并将这个纯粹是君主专制的人物提升到精神领域。军校学生年代，军事教育受到成千次的诅咒——，现在康德哲学又在军队的富丽堂皇的湿壁画上，在歌颂军队团结的赞美诗中重新出现了。他挣脱了传统、纪律和时代的束缚，现在他这部作品的上空好像出现了一片蓝天。他第一次出自内心，出于对他本质的十分明确而进行创作。第一次空气不再沉闷，精神紧张不再令人痛苦和使神经颤抖，诗篇第一次清晰地展开，没有强制和逼迫，第一次响起了音乐。精灵世界（以前是魔鬼在深渊作祟）现在只是像曙光一样出现在尘世戏剧的上空，好像莎士比亚的最后几个剧本发出甜蜜的声音，在那轻松愉快的认识和拯救世界的甜蜜声音中，帷幕降下了，笼罩着一个和谐的世界。

《洪堡亲王》是克莱斯特的真正的戏剧，因为它包含了他整个的一生。剧中他的本质全都交叉和重叠：对生活的热爱，死亡的痛苦，节制和感情洋溢，通过继承和学习而得到的东西。只有在他精疲力竭的地方，他才会完全真正超出他自身的知识之外。因此，在死亡那一场中也响起了这种神秘的预言的声音，这是对自杀的陶醉，对命运的恐惧——预兆他死亡的时刻来临，同时是对他过去整个生活的回顾。只有献身死亡的人才具有至高的学识，能瞻前顾后。在所有德国戏剧中，只有《洪堡亲王》和《埃姆佩多克勒斯》赋予我们幽灵般的音乐，音乐本身就像一种超过一切的声音进入永恒之境。因为只有最后的苦难能够完全融化心灵，只有最纯粹的绝望才能够达到狂热早已疲惫的地方。以前这位渴求者和这个气得直跳的人一直办不成的事，正是在

他万念俱灰的绝望时刻，命运给了克莱斯特：完满结束。

死亡的狂热

凡是人的力量能办的，我都做了，——不可能的事我也试过了。我已经将我的一切孤注一掷。决定命运的骰子放在这里，我必须抓着它，但我输掉了。

《彭提西丽亚》

在他艺术的巅峰，在《洪堡亲王》发表的那年，克莱斯特也灾难性地达到了他寂寞的最高阶段。在他那时代，在他的故乡，他从来都不曾是忘记世界的人，失去目标的人：他抛弃了职位，他的杂志被禁止了，他的内在使命是使普鲁士参战，站在奥地利一边，但他落空了。他的宿敌拿破仑把欧洲作为卑恭屈节的猎物抓在手中，在普鲁士国王成为他的附庸后，成了他的盟友。克莱斯特的剧本从一个舞台转到另一个舞台，都未能上演，不是遭到观众的嘲笑，就是被剧院经理轻蔑地搁置一旁。他的书稿找不到出版商。他自己甚至找不到最低的职位。歌德避开他，其他人几乎不认识他，也不尊重他。赞助者不再理睬他。朋友们将他忘掉了。就是他最忠实的朋友，过去曾“被认为是皮拉得斯的姐姐”①乌尔莉克也离开了他。他打出的每张牌都输了。他手里最后的最大的牌就是他的杰作《弗利德里希·

①指伊菲革涅亚，希腊神话中的人物。

封·洪堡亲王》的手稿。他不能再打出去了，因为他不再能坐在别人的桌旁，没有人相信他了。这时，他再次试图在失踪数月之后露面，同家人在一起。他又一次来到奥得河畔的法兰克福，找自己的家人，让心灵享用一点家庭的温暖。但是他们给他伤口上撒盐，以恶言恶语相待。在那个中午时刻，克莱斯特家里人谁都神气傲慢地瞧不起这位被解雇的公职人员，这位破产的报纸出版人，失败的剧作家。他被认为有失这个家庭的体面。这使他背脊上倒抽一口凉气。“我宁可死上十次，再也不要这种经历”，他绝望地写道，“我在法兰克福最后一次在午餐桌旁感受到的一切。”他被家人踢出家门，被他们撞回到自我深处，撞到他自己内心苦难的深渊。他心情沉重，感到羞耻，深受侮辱，跌跌撞撞地回到柏林，几个月来，他穿着破鞋，衣衫褴褛，悄悄地在各个衙门到处转，以求一官半职，向书商推荐自己的小说，《洪堡亲王》《赫尔曼战役》，但是都是竹篮打水一场空。朋友们见到他如此光景，也都目光阴沉。最终他对一切都厌倦了，他对一切追求都厌倦了。“我心灵受到伤害”，在那些日子他颤抖地诉说：“我几乎想说，在我将头伸出窗外时，照在我身上的日光使我痛苦”。他所有的狂热都完了，一切力量耗尽了，一切希望都破灭了，因为：

> 他的呼声无力地在耳畔回响，
> 时代的旗帜插遍大门，
> 只见旗帜迎风飘扬。
> 他停止唱歌，希望同歌唱一起收场，
> 双手放下古琴，泪水直淌。

由于世人当时对一位天才保持极大的沉默（也许只有在尼采身上有过这种情况），一个模糊的声音便触动他的心弦，在他整个一生中，总是在沮丧和绝望的时刻他就听到这个喊声：去死吧。从青年时代起，自杀的念头一直伴随着他。他还是个半大男孩子时，他制定了一份生活计划，他也就很早考虑过死亡计划。这种想法总是在无力的时刻变得强烈。然后，当狂热的浪潮，希望的波涛回落时，这个想法就像一块神秘的岩石出现在他的心灵之中。这种几乎强烈的要求结束生命的呼喊在克莱斯特的书信和会晤中出现的次数无法计算。人们似乎可以敢于说，这是荒谬背理的怪论：只有在他随着准备抛弃人生时，他才能完全忍受人生。他总是想死，他这样长时间犹豫不决，不是由于害怕，而是由于他的本性，他过分冲动，无节制，因为克莱斯特要死也要死得轰轰烈烈，也要在过度兴奋中，在感情洋溢时死去。他不想卑鄙地，可怜巴巴地、懦怯胆小地自杀。正如他给乌尔莉克的那封信所说的，他渴望“壮烈的死”。连这种最见不得人的，最莫测高深的想法在克莱斯特身上都具有特别有趣的感觉，陶醉的欢乐。他想倒在一张非同寻常的婚床上死去，他梦想两人最奇怪地交叉躺着双双死去。任何一种极大的恐惧——他在《洪堡亲王》里使他们永垂不朽——使他这个最寂寞的人担心，由于死亡的完全永恒他还要继续忍受死后生活的寂寞。因此，他从小开始，就心醉神迷地要求他喜爱的每个人同他一起死。这位生活中最缺少爱情的人渴求殉情之死，在尘世生活中没有一个女人能满意他的过度，不止步地同他一起迈着狂热的大步进入情感极度兴奋状态。没有一个女人会这样作，未婚妻不会，乌尔莉克不会，玛丽·封·克莱斯特也不会照他的要求狂热到鼎沸程度。只有死亡，这个不再能超过的夸

大的词，可以满足克莱斯特的爱情需要——彭提西丽亚泄露了他热烈的感情。只有愿意同他去死的女人，具有带来极端的，不再能超越的感情的女人，是他渴求的惟一的女人，他“宁愿要她的坟墓而不要世界各个女皇的寝床。”（正如他在遗书中欢呼的那样）。他几乎纠缠不休地表示要求所有忠实于他的人步他的后尘坠入冥界，他向卡洛琳娜·封·席勒（她对他几乎陌生）表示，愿意“开枪打死她和我”。他用讨好的狂热话语诱惑他的朋友吕勒：“这种想法我不想忘记，我们必须再一次共事。来吧，让我们做些好事，并且同时去死！这样的死何止百万，过去死过，今后还会有。这就像我们从一间房屋走到另一间房屋一样”。克莱斯特的这种想法，冷酷的想法总是变得狂热，炽热，极度兴奋。他越来越醉心于这个想法：通过一次爆炸，通过英勇的自我毁灭，壮丽地结束作用力与反作用力的搏斗，慢慢地，一块一块地碎裂，从永远满足不了的生活感情（悲惨，受阻碍，被粉碎）中坠入幻想的死亡。魔鬼在他身上抬头了，因为他想终究回到他的永恒中去。

这种倾心于集体死亡的狂热，如同他的感情过度那样，仍然不为他的朋友们，女士们所理解，他妄图急于求成，甚至乞求一位伙伴同赴黄泉，但是他们人人都恐惧不安地，目瞪口呆地抵制这种异想天开的建议。终于——正是在他心灵充满痛苦和厌恶的时刻——他遇到了一个几乎陌生的女人，感谢他提出这种古怪的建议。这是一个病人，她身患癌症，身心交瘁，濒临死亡，就像克莱斯特心灵深处厌倦人生一样。她没有能力自己下定去死的决心，但很敏感地因他的极度兴奋而自己兴奋若狂。这位失去希望的人甘愿同他一起共赴黄泉。他现在有了一个同伴在他倒下的最后时刻将他从寂寞中解脱出来，于是出现了这种少有的，

想入非非的，不爱的人与不爱的人结婚的新婚之夜。这个衰老的，病入膏肓的，面目可憎的女人就这样（他只是在这种想法极度兴奋时看过她的面容）与他一起永垂千古。在内心最深处，他对这位精神高尚、欣喜若狂、多愁伤感的女出纳员十分陌生，很可能他从未从性的定义上了解她是个女人——他同她结婚有着另外的意义，即在神圣的主管死亡的祭司主持下成婚。对他的生命来讲，她太小了，太柔软，太瘦弱，却奇妙地成为他寻死的同伴。他自己向她提出倡议：她一定要嫁给他，他愿意。

生活使他愿意，太愿意这样作了。生活曾践踏他，奴役他，使他失望并作践他。但他用奇妙的力量，再次使自己站立起来，他的死形成了他最后的英雄的悲剧。他身上有艺术家气质，这个永远过分冲动的人用力吹气，使他的决心死灰复燃。自从他确信他自杀无疑以来，从克莱斯特的胸中就燃起了欢呼和快乐的火焰。正如他所说的："死的时机已完全成熟了。"他知道，生命不会控制他，而是他控制生命。他从来不对"生"说一句干脆的"是"（像歌德所说）。现在他高兴地对死亡自由地说一句"是"。现在这个声音多么美呀。他整个人像钟一样第一次清脆地敲响，没有不和谐音，所有的沙哑都变得柔和，所有的沉闷都已消失。现在他说的每句话，他写的字，在命运的音锤下都发出美妙的隆隆声。白天不再使他感到痛苦，他可松了口气，绷紧的心灵已死亡。痛苦的卑贱的生活变得遥远，世界充满着内心的光芒，他快乐地经历着他的自我。洪堡亲王在临死前留下了下面的诗行：①

①译文引自袁志英译：《洪堡亲王》，载《克莱斯特小说戏剧选》第379—380页，上海译文出版社，1985年。

喏，不朽啊，你是属于我们！
我双目被蒙，可你透过绷带照耀着我，
那光辉胜过一千个太阳！
我的双肩长出了翅膀，
我的精神在宁静的太空中遨游，
就像那船儿随风飘荡；
热闹的海港眼看就要沉沦，
我的生命犹如夕阳西下，走到了尽头。
眼下我正在辨别颜色和形状，
现在我周围是大雾茫茫。

驱使他通过生命灌木丛达三十年之久的极度兴奋，现在缓缓将他举起投入极乐世界。在这最后的时刻，这个被撕成碎块的人又合成一体，他的本质分裂成的碎片融合在极端的感情之中。眼下他自由并冷酷地步入黑暗，他的身影离开了他。他生命的恶魔从他受伤害的躯体出来就像火上冒的烟一样飘然四散，飞入无限之境。在最后的时刻，克莱斯特的沉重和痛苦交融，他的恶魔变成了音乐。

毁灭的音乐

不是任何打击，人都应忍受。我想，上帝给予的打击也可以落空。

《施罗芬施泰因一家》

其他的诗人生活得更美好，继续在创作上迈着大步，他们

的存在促进和转变着世界的命运，但没有人比克莱斯特死得更美妙。在一切死亡中，没有哪种死亡像他的死那样为音乐萦绕，那样完全如痴如醉和精神振奋；“每个人过的充满痛苦的生活在酒神节时结束了”（遗书）。人活着时一切都痛苦，甚至不幸失败，他的存在的消极意义，即英雄般地毁灭，倒是成功的。有些人（苏格拉底，安德烈·谢尼尔）在那最后的瞬间才产生缓和的感情，出现斯多噶式的，微笑的无所谓态度，出现明智的，无怨的死亡。克莱斯特这个永远的过分冲动的人将死亡上升为狂热，变得心醉神迷，疯狂和过度兴奋，他的毁灭是一种快乐的存在，一种奉献——正如他在生时从未认识的——展开双臂，陶醉的双唇，愉快和感情洋溢。他唱着歌投入了深渊。

只有一次，这惟一的一次，克莱斯特的嘴唇和心灵不再受拘束了。人们第一次在欢呼和歌唱中听到这种低沉压抑的声音。除了同死的女伴外，没有人在离别的日子见过他，但人们感觉到，他的眼睛必定像醉汉的眼睛一样，他容光焕发，必定反映出内心的喜悦。在那个时刻他所做所写的都超过了他的极限——在我看来，遗书是他创作的最完美的东西，有如尼采的《酒神颂》和荷尔德林的《夜歌》一样最后令人振奋。在他们的诗里吹拂着陌生领域的空气，超越一切尘世的自由。音乐是他最大的爱好。他在青年时代悄悄地躲在寂静的房间里练习过笛子。但是诗人压抑的痉挛的嘴唇吹不出音来。现在他能吹奏了。这位性格内向者第一次吹出节拍和旋律。在这些日子里，他写了他惟一的真实的诗《死亡的连祷》。这是一股神秘的，狂热的爱情洪流，一首充满黑暗和晚霞的诗歌，一半口吃，一半乞求，除了清醒的意识，还有着不可思议的美。固执，顽强，尖锐和智慧，冷静的精神之光（它通常使人对他最热情的努力有清醒

的认识），这一切都被音乐所解救。普鲁士人的严厉，他采取行动的忙乱，都在旋律中变得轻松——他第一次漂浮在语言中，漂浮在感情中。他不再呆在地面。

就这样高高地漂浮着。“像两个愉快的飞船驾驶员”，他在遗书中写道。他再一次俯瞰世界，他的告别没有怨恨。他不再理解自己的痛苦。一切似乎都这样低，这样遥远和毫无意义。困扰他的一切，他已从无限之境看到了。他已向另一个女人发誓去死，他还想到那个女人：玛丽·封·克莱斯特。他为爱过他的这个女人生活过。他从心灵深处写信向她告别和表示忏悔。他在精神上再次拥抱她。但现在，他像一个走向永恒的人一样，没有欲望和感情洋溢。然后他写信给他的姐姐乌尔莉克，他的心灵遭受的屈辱还使他气得发抖。他的措词变得强硬。但是八个小时以后，在施提明家的临死前的房间里，他完全打定了主意，已经预感到，他的过失显然是在他快乐地死去时还伤害了某个人；他第二次写信，充满了对过去恋人的爱情和宽恕，并向她致以最良好的祝愿。克莱斯特总是善于向人致以生活的最良好的祝愿：“但愿上天赐你死，仅一半是为了欢乐和无法形容的喜悦，同我的死一样：这是我能带给你的最衷心的和最诚挚的愿望。”

现在一切就绪。不安宁者满足了；最无与伦比的、最不可能的事发生了。克莱斯特这个被撕成碎块的人，感到自己与世界有着密切关系。恶魔不再有力量来驱使他。他要从自己的牺牲中获得的，已经获得了。这位不耐心者再次翻阅他的草稿：一部小说已经完成，二部剧本，他内心的故事——没有人想要它，没有人了解它，没有人应该了解它。雄心壮志的针刺不再能刺入他有护甲的胸膛，他漫不经心地将他的手稿烧毁了（其中有

《洪堡亲王》一剧，只是由于偶然的抄本才得以获救)。死后可怜兮兮的声誉对他来说太小了。几世纪来文学生活是如此，亿万年前也如此。现在只有小事必须处理，但他也是实实在在地和细心地做的。无论如何要认清这种明确的，不是被恐惧或者狂热搞得迷惑不解的精神。有几封信据说是佩吉伦搞到的，他得细心地一芬尼一芬尼地登记债务，还债，因为义务感伴随着克莱斯特直至《他死亡的凯旋曲》。也许没有第二封诀别书，受客观性的魔力支配,如同致军事委员会的那封信:“我们将自杀，躺在通往波茨坦的路上”信的开头写道——他像写小说一样,将这个事件放在开头，真够大胆的了。像小说一样，然后叙述一件闻所未闻的命运注定的事件，客观上语言像金属雕塑一样坚定和清楚。再没有第二封诀别信像那封给情人玛丽·封·克莱斯特的信充满感情洋溢的魔力。在最后的时刻，人们还清楚地看到他一生的双重性：节制和极度兴奋，但二者都被驱赶入英勇和伟大的范畴。

他的签名是生活留给他的巨额债务中的最后一笔。他大笔一挥，复杂的结算终于了结。现在他开始撕掉欠债单。两个人像一对新婚夫妇一样快快乐乐地走向万湖。房东听到他们的哈哈笑声，他们在草坪上嬉闹，他们在露天愉快地喝着咖啡。接着在他们商定的时间准时响起第一次枪声，子弹正中女伴的心窝，马上接着响起第二次枪声，子弹从他自己的嘴正中打进去。他的手没有颤抖。事实上，他了解得很清楚，宁死勿生。

克莱斯特不是由于一种意志，而是由于一种必需而成为德意志的伟大的悲剧诗人。惟一的原因是他被迫具有悲剧性格,他的存在就是一个悲剧：正是这种自负，两重性，封闭以及膨胀，他本质中的普罗米修斯精神使他创作了无法模仿的戏剧。无论

是用赫贝尔的冷静的智慧，还是用格拉伯一时的激动，后人在任何时候都不能模仿他。他的命运和他的环境是他作品不可分割的组成部分。因此，现在在我们看来，人们经常提出的问题——要是他痊愈，并从他的命运中解脱，他还会把德国的悲剧提高到什么地步——是愚蠢的和令人不解的。他本质的本质是紧张和狂热，他的命运不容否定的意义就是由于过度而自我毁灭。因此，他自愿早亡，正如《弗里德里希·封·洪堡亲王》那样是他的杰作。因为除了强有力的人，如歌德，总是生活的主人以外，有时会出现一位驾驭死亡和从死亡中创造出超越时代的诗歌的人来。“好死常常是最好的履历”。写这行诗的不幸的巩特尔，不知道如何造成好死。他后来陷入不幸，像一盏微弱的灯光熄灭了。克莱斯特，这个真正的悲剧作家却相反，他形象化地将他的痛苦拔高成为毁灭的不朽的纪念碑。如果一切痛苦得到创作的恩赐，就会变得很有意义。它就会成为生活最大的魔力。因为只有完全裂成碎块的人才知道渴求完美，只有被驱使的人才会达到无限之境。

何世平 译　赵乾龙 校

尼　采

没有人物的悲剧

最大限度地享受存在的乐趣意味着危险的生活。

《不合时宜的思考》

弗里德里希·尼采的悲剧是一出独角戏：在他短暂的人生舞台上，除了他自己以外便再没有其他人物了。疾风骤雨般的幕起幕落之间，唯有他独自搏击的身影，没有人上场与他并肩或是对峙，也未曾出现过一位女性，以柔情缓和那紧张的气氛。每一举每一动，既出自他，又返回来作用于他：初时上场的些须几个陪衬角色，只伴着他的英雄行为，无声地做了几个表示惊骇讶异的动作，随后，仿佛感到某种危险似的，渐次畏缩消失了。没有一个人敢于靠近乃至陷入这样一个命运的漩涡之中，尼采永远是孑然一身——自言自语，孤军奋战，并独自承受苦难。他讲话，但

不是讲给任何人,也没有任何人回答他。而更为可怕的是,没有任何人留心地听他讲。

弗里德里希·尼采这部英雄悲剧中没有人物,不管是同伴还是听众:不过,它也没有真正的舞台、场景及化装,就仿佛是在思想的真空里上演。巴塞尔、瑙姆堡、尼斯、索伦托、西尔思-马利亚、热那亚——这些地名并不代表他真正的安身之所,而仅仅是激情燃烧的羽翼掠过的迢迢路途之中无形的里程碑,是冷寂的背景,无语的标识。事实上,这出悲剧的场景并不曾更换过:独自一人,孤独——那可怕的、无言亦无回应的孤独,犹如一只严丝合缝的玻璃罩,包围、压迫着他的思想,其中没有鲜花,没有色彩声响,没有兽类人形,甚至没有上帝;这孤独,是冷寂的太初,遗世独立。但尤其使它的荒凉、寂寥显得可怖可厌并且荒诞不经的是,这片孤独的冰河荒原不可思议地存在于一个七千万人口、已经美国化了的国度里——这就是新德国,它充斥着火车的哐当哐当、电报机的嗡嗡营营、喧嚣、倾轧,而它的文化,向来是那样富于异乎寻常的好奇心、求知欲,每年四万册书籍在这里问世;每天,上百座学府从事着穷源竟委,数百家剧院上演着悲欢离合——就是这样一种文明,对它自身核心之中精神那最为波澜壮阔的一幕却毫无察觉。

因为正当弗里德里希·尼采的悲剧进行到最关键的时刻,德语世界里突然再也找不见他的观众、听众、见证人了。起初,当他还是位教授,站在讲台上侃侃而谈,当瓦格纳头顶上的光环也恩泽于他,他的谈吐还多少吸引了一部分人的注意力。然而,他越是深刻地挖掘自身、挖掘时代,就越是难以找到共鸣。在他的英雄独白之中,不论朋友、陌生人,一个个被他越来越激烈的转

变、越来越狂热的兴奋吓坏了，胆怯地纷纷起身，撇下他形只影单地站在他命运的舞台之上。渐渐地，那悲剧演员变得不安起来，由于完全是对着虚空讲话，他的话音越提越高，像在大吼大叫，动作越来越猛，好为自己找到回应——哪怕是召来非议。他为自己的话语创造了一种音乐，一种汪洋恣肆、激情澎湃的酒神音乐，但没有人因此而更注意他，哪怕是一星半点。他于是强作诙谐，装出一种辛辣、尖锐的兴高采烈，他把句子写得疯癫跳跃，他突然变得喜欢插科打诨，这一切强颜欢笑都只是为了给他最真诚的严肃和庄重引来听众，但没有人为了鼓掌而动一动手指。最终他又发明了一种舞蹈，一种刀光剑影之中的舞蹈，在众人面前，他伤痕累累，衣衫褴褛，鲜血淋漓，表演着他那新创的致命的艺术，但是，没有人知道这表面的潇洒不羁之下受伤至深的激情。没有听众，没有任何反响，这出前所未有的灵魂之剧，在空空如也的观众席前结束了，而它本是我们这个倾颓中的世纪所获得的一件馈赠。没有任何人转过目光——哪怕是漫不经心地——看一眼，他那在钢尖上旋转的思想之陀螺是如何做最后一次优美的腾跃，而终于踉跄着倒向地面，“因不朽而死去”。

这种“与自己为伴”“与自己为敌”，正是弗里德里希·尼采的生活悲剧中至深的意义和困境：如此丰富的心灵面对的是如此如金属般质密而无法穿透的沉默——这是绝无仅有的。他甚至不曾有幸遭遇一个知名的反对者，于是无比坚强的思想意志只得“无情挖掘着自己，埋葬着自己”，向在痛苦中饱受煎熬的灵魂索取答案和反对的声音。那命运的搏击者就像从浸透涅索

斯①毒血的衬衫中挣脱出来的赫拉克勒斯，他不是从世界之中，而是从自己鲜血淋漓的皮肤中挣扎出来，以赤膊与最后的真理、与自己针锋相对。但包围着他赤裸的躯体的是怎样的严寒，吞没他发自心灵的呐喊的是怎样的沉寂，这“谋害上帝之人”的头顶上是多么可怕的天空——阴云密布，电光闪闪；既然没有对手找上门来，他也再找不到对手，他只有向自己发动进攻。“认识自我的人，无情地处决自己的刽子手！”他被自己身上的魔鬼驱赶到一切时空之外，也被赶出了自身。

哦，因莫名的热情而战栗，
因风刀霜箭而颤抖，
被你驱逐着，思想！
不可言状的！隐秘的！可怕的思想！

有时他打个寒战，惊惧莫名地回顾，于是他看到他的生活把一切活着的和活过的东西甩在身后。但如此猛力的助跑收不住脚了：他自觉自愿地顺从了他的命运——恩培多克勒的命运——这是他挚爱的荷尔德林早就替他想好的。

壮美的原野没有天空，伟岸的表演没有观众，沉默，越来越深重的沉默包围着孤独灵魂的怒吼——这就是弗里德里希·尼采的悲剧：要不是他自己热情地对这悲剧说道“是”，为了它的独一无二而选择它、热爱它，我们会把它当做世上最残酷的

①涅索斯(Nessus)：人头马腿怪。因要奸污得伊阿尼拉，赫拉克勒斯用毒箭把他射杀。临死前他把一件染有毒血的衣服送给了得伊阿尼拉，告诉她在丈夫有外遇时，给丈夫穿上这衣服可重修旧好。后来赫拉克勒斯穿了这件衣服，被焚烧致死。

一幕而憎恶它。因为他清醒、自愿地放弃了稳定的生活，凭着内心深处某种悲剧本能为自己营造一种“特殊的生活”，他势单力孤地向诸神挑衅，激使他们在他身上“试验一个凡人在他的内心生活中所能承受的危险极限”“接受我的敬意吧，魔鬼们!”大学时代某个快活的夜晚，尼采和他那些研究语文学的朋友们快活地纵声呼喊，召唤魔鬼：在幽灵出没的时刻，巴塞尔城已沉沉入睡，他们从窗子向大街上泼洒着一杯杯红葡萄酒，祭献给那目不能见的东西。这只是一次疯狂的寻开心，却隐含着某种预感：但魔鬼真的听见了呼唤，他们尾随着那要他们来的人，从一夜戏谑竟演变成一出命运的悲剧。但尼采从不曾阻拦那攫住他并把他整个甩出去的强力：锤子越是沉重地落在他身上，他坚如磐石的意志就会发出益发清越的声音。在痛苦这块烧得火红的铁砧上，随着铁锤的每一次敲击，精神披挂的铠甲被锻造得益发坚不可破，这是“为人类的伟大准备的铠甲——热爱命运：别的你什么也不想要，不愿向前，不愿退后，甚至不期望永生。那注定要来的不仅要承受它——妄图隐匿它更不可取——而且要热爱它”。他这唱给命运的至诚的爱情之歌盖过了他自己痛苦的呻吟：被踢翻在地，被周围世界的沉默几至碾碎，被自己撕扯啃噬，被一切的苦难灼蚀，他却从不曾举起双手，恳请命运放过他。他甚至恳求得到更多：更深重的苦难和孤独，更完满的痛苦，更丰富的能力，只有为了祈祷，不是为了拒斥，他才会举起双手，那是最英勇无畏的祷词：“你，我心灵注定的遭遇，我称你为命运，你——在我之内，在我之上！保佑我，让我永远拥有一个伟大的命运吧！”

谁要是能这样热切地祈祷，他的恳求定会得到满足。

双重肖像

溢于言表的激情并非伟大的特征；谁非得弄姿作态，谁就是虚伪之徒……要提防一切“诗情画意”的人！

一个洋溢着激情的英雄肖像。大理石就是这样为他制造出传奇式的一派谎言：一颗英雄一般倔强地高昂的头颅，高高隆起的前额，因思虑而刻上了皱纹，头发像浪涛一样倾泻下来，覆住梗直的颈项。浓密的眉毛之下，目光闪亮如炬，脸上的每一块肌肉都绷紧着，显示出意志、强健和力量。维尔辛格托利克斯王①式的髭须很有气概地横在严肃的嘴和咄咄逼人的下巴之上，标志着一个蛮勇的斗士。由这颗雄狮般孔武有力的头颅，你会不由自主地联想到一个身佩利剑、号角、长矛的日尔曼的维京人形象。我们惯于臆想和夸张的雕塑家和画家们，就是这样将那孤独者描绘成一个德意志式的超人、古代神话中被缚的普罗米修斯，好使他在那些狭隘的头脑里更直观一些，但那些人看多了课本和舞台剧，除了台上的装腔作势便不知什么是真正的悲剧。而真正的悲剧，做戏是做不出来的，因此，尼采的真实面貌也远不是他的胸像和画像那样。

①维尔辛格托利克斯（Vercingetorix），高卢阿尔维尔尼部族人的首领，公元前52年发动了反对恺撒的战争，但在战役中失败被俘，后被处死。

下面则是一个人的肖像：一个廉价小公寓，寒酸的餐厅——这或许是在阿尔卑斯山的小旅馆里，或许是在利古里亚海边。客人们态度淡然，充其量有几个上年纪的太太在“small talk”——闲聊天儿。通知开饭的铃声响了三遍，一个缩着肩膀、背微驼的人蹒跚着迈进门槛：这个“瞎了七分之六”的人，简直就像是从洞穴里摸索出来的，然而却总是流露出一种奇特的沉着态度。刷得干干净净的衣服颜色深暗，浓密的栗色卷发使面目也显得十分黝暗。圆形的厚厚镜片后面是一双深色的眼睛。轻手轻脚地，甚至是有些羞怯地，他走上前来，一种异乎寻常的无声无息笼罩着他。你会觉得这是一个活在阴影中的人，远离一切人际的交往，对一切声响及喧嚣都怀着近乎神经质的畏惧：他向客人们致意，彬彬有礼地；其他人也向这位德国教授还礼，客客气气地，带着种可爱的漫不经心。小心翼翼地，近视的他挪到桌边；小心翼翼地，肠胃脆弱的他审视着每道菜：茶是不是太酽了？菜的味道是否调得太重了？因为食物中的每一点美中不足都会一连几天折磨他柔弱的神经。他的座位前，看不见一杯葡萄酒、啤酒、烈性酒或是咖啡；饭后，他不抽雪茄和香烟——任何使人兴奋、清醒或放松的东西一概免谈：他的一餐简短而清淡；然后再温文尔雅地与临座轻声谈上几句（就仿佛因多年的荒疏而不再习惯于讲话，而且害怕别人过多地发问）。

随后就上楼，回到他租住的房间——屋子狭小，家具寒酸，桌上堆满了不计其数的纸张、笔记和文章、校样，但没有鲜花和装饰品，几乎看不见书，也极少有信件。后面角落里放着一只笨重的木箱——他唯一的财产，装有两件衬衣以及他的另一套旧西装。除此之外就只有书籍和手稿；一个托盘上，装药的瓶瓶罐罐不计其数：有治头痛的——那经常会残酷地折磨他数

小时之久；有治胃痉挛的；有对付令他抽搐的呕吐的；还有的药是为了延缓内脏器官的衰老；而最多的还是那些可怕的对付失眠的药：三氯乙醛，佛罗那之类。这简直是个恐怖的毒药库，但勉强能使他睡上片刻，没有它的帮助，在这个陌生、空寂的房间里，他根本无法休息。全身包裹在大衣和棉围脖里（因为那可恶的壁炉只冒烟，不生热），指头冻僵了，眼镜几乎要贴到纸上——他的手急促地移动着，一写就是几个小时，到后来，昏花的双眼几乎辨不清写出的字句。他会这样坐着写上几个钟头，直到眼睛火辣辣地疼痛、流泪：他生活中少有的快乐时刻，就是有人出于同情，愿意动手替他抄上一两个钟头。赶上好天气，这孤独的人会外出散步——总是独自一人，只与他的思想为伴：路上他从不和人打招呼，也从不曾有人与他同行或不期而遇。他讨厌的阴郁天气以及令他双眼疼痛的雨雪，无情地将他囚禁在自己的房间里，因为他从不下楼到别人那里去。到了晚上，他才又吃上几块饼干，喝上一杯清茶，然后立刻又投入漫长无际而孤独的思想之中。闪烁不定、冒着烟的灯盏之下，时间一小时一小时地流逝，他依然清醒着，神经依然高度紧张着，不能疲倦、松弛下来。而后，他抓起三氯乙醛，或者随便哪种安眠药。靠着这般强迫的力量，他才终于睡着了，像那些从不殚精竭虑，也从不受魔鬼驱使的人们一样。

有时他好几天卧床不起。呕吐，挣扎，直到失去知觉，睡眠之中也仍然承受着剧烈的疼痛，而眼睛几乎全瞎了。但是没有人来到他的身边，没有人伸伸手，在他滚烫的额上敷块毛巾，也没有人为他读读书，或同他谈笑几句。

而不管在哪儿，他的房间都是这样子。城市的名称经常更换，索伦托、都灵、威尼斯、马里安温泉……但他总是住连家

具一道出租的房间，陌生、简陋、陈旧、破损，再就是书桌、承受病痛的床铺，以及无尽的孤独。长年漂泊不定的生活中，从不曾在友情的欢愉之中享受片刻澄明的安宁；夜晚，从来没有一个温存的女性身体偎依在身畔；无数在工作中度过的沉沉黑夜，却永远迎不来荣名的曙光！哦，西尔思·马利亚那片如画的高地！如今，它是游客们茶余饭后寻觅尼采遗踪的场所，然而，他的孤影离那里有多远多远啊！他那延伸的孤独飘然游离于尘世之外，也超越了他短暂的生命。

偶尔会有一个客人，一个陌生人来访。但是在他渴望与人沟通的意愿外面已经结成太厚太硬的一层壳：只有当陌生人离去，把孤独重新还给他，他才会松上一口气。这种“热闹中的孤独”①经过了十五个春秋终于消失了。对话使这个独自苦苦煎熬着的人厌倦了，精疲力竭，并且愤愤然恼怒了。有时会有极短暂的一束快乐的光芒骤然亮起——那是音乐。在尼斯糟糕的剧院里上演的《卡门》，音乐会上的几支咏叹调，钢琴前度过的一个钟头。但就连这一点点快乐都是那么强烈，“使他感动得流泪”。渴望得到的却无从得到——这是怎样的切肤之痛！

十五年之久，一条道路连接起一个个洞穴一般的出租房间，隐姓埋名，不为人知；这是一条无声地隐没在大城市之间的道路，寒伧的寓所，粗茶淡饭，肮脏的火车，还有一个个病房，而这同时，外面的世界充斥着琳琅满目的艺术、科学声嘶力竭的叫卖声，犹如一个花花绿绿、光怪陆离的大年市，只有陀思妥

①作者在此处使用了一个尼采创造的词语 Vielsamkeit，该词系从 Einsamkeit“孤独”变化而出，以 Viel“众多”代替了原来的词根 ein“独自”，从而表达尼采尽管与众人在一起，却仍旧孤独的感受。

耶夫斯基几乎与尼采同时避开了这一切，同样穷困潦倒，被人遗忘，犹如隐入了幽暗阴森的幽灵世界。雄奇的作品像巨人一样时时掩住拉撒路①形销骨立的身影——他在他的苦难和创痛之中一天天向死亡靠近，只有那创造的意志创造了拯救的奇迹，每天把他从深渊中唤起。十五年之久，尼采的房间如同一具棺材，他不知出出进进多少次，一次次受苦，一次次死去，又一次次复活，直到过度兴奋的大脑终于崩溃。这位时代的陌路人摔倒在都灵的街道上，还是陌生人发现了他。陌生人把他抬到卡罗·阿尔伯尔托路一个陌生的房间里，没有人目睹他的精神死亡，一如没有人目睹他的精神生涯。黑暗和神圣的孤独笼罩着他的毁灭。一个最伟大的思想天才孑然一身，无声无息地堕入了漫漫长夜。

疾病的辩辞

不能致我于死地的，
使我更加坚强。

声声呻唤来自饱受病痛折磨的躯体，全身各处罹患的病症可以列出一张长长的单子，其中末尾的一项尤其可怕："在我生命中的每一年，痛苦都可怕地变得过量了。"真的，在这疾病的群魔殿中，简直一个病魔都不缺：头痛，锤击般使人麻木的头痛，能把这晕眩中的人击倒在沙发、床榻上数日之久。伴随着

①译者注：拉撒路（Lazarus），《圣经·新约》中耶稣的朋友和学生，死后第四天耶稣使他复活。

吐血的胃部痉挛、偏头痛、发烧、毫无食欲、疲倦乏力、痔疮、肠阻塞、冷战、盗汗——可怕地周而复始。再加上“瞎了四分之三的眼睛”，稍有劳累，便开始肿胀、流泪，令这个用大脑劳作的人“每天只准用眼一个半钟头”。但是尼采无视这些保健措施，每天有十个小时在书桌前度过。于是过度征用的大脑开始报复了——用剧烈的疼痛和一种神经紧张的超常运转，夜晚，身体早已经疲惫不堪，它却不肯立刻停止转动，而是继续翻搅着幻象、念头，直到安眠药的强力使它麻痹。但随着剂量与日俱增（两个月之内，为了获得可怜的一点睡眠，尼采要用掉五十克氯水化合物），胃又开始抗议了，它不愿付出如此高昂的代价，造起反来。于是 circulus vitiosus（恶性循环）形成了，几致痉挛的呕吐，新一轮的头痛又需要新的药物。被激怒的器官，在疯狂的游戏中将痛苦这只长满刺的球互相抛来抛去，这是一场毫不留情、互不相让的激烈内讧。一个个回合间从不休战，没有短暂的安宁平和，没有一个月他能感到惬意舒心，忘却病魔缠身的自己；二十年间的信件里，几乎找不出几封不是字里行间发出声声呻吟的，他那过于敏感、清醒而受了刺激的神经刺蜇折磨着他，使他日益发出狂躁、暴怒的呐喊。“死吧，这对你更轻松些！”他向自己喊着，还写道：“一支手枪现在倒是一个比较令我愉快的念头”，或者“可怕的、不间断的折磨使我渴望着结束，从一些迹象来看，脱离苦海的那一击已经临近了”。他已经找不出极端的字眼来形容极度的痛苦了，这痛苦那么尖锐，又那么迅猛地一再袭来，可怕的号叫，几乎是仅剩的声音了，那几乎不再是人发出的，而真像是从他“狗窝式的生存”中传来的吠叫，刺进人的耳朵。这时，冷不丁——人们惊骇于强烈的对比——从《看哪，这人》中一声坚忍、高傲、顽强的自白像

一束火焰腾空而起，似乎要证明那些呻吟是弥天大谎："总之，从根本上说，我（在最近的十五年中）是健康的。"

究竟哪一个算数呢？是声声呻唤，还是这句顶天立地的宣言？都是真的！尼采的身体各部分本是健康而有抵抗力的，内部的骨架高大宽阔，能够承受最沉重的负担。他的根子深深扎在健康的德意志游牧民族的大地上。总之，从禀赋、机体、肉体与精神的基础来说，尼采确实是强健的。只是相对他丰富的感觉，他的神经过于敏感因而总是处在躁动的反抗之中（不过这反抗从不能动摇精神的绝对统治），尼采曾说，他的病痛是"小规模射击"，以此形容这种危险、安全参半的状态，可谓找到了最精当的字眼。因为在这场战争中，他内在力量的堡垒从不曾真的被冲开缺口：他就像格列佛，疼痛像那群小矮人，他们充其量只是在他周围不断骚扰罢了。他的神经永远处于戒备状态，时时刻刻警醒、观察着四周的一切动静，准备着做艰苦卓绝、耗神费力的自卫。没有一个病魔攻入他，征服他（也许只除了一个——它用二十年的时间暗暗挖掘了一条直通到他的精神堡垒之下的暗道，然后猝不及防地引爆了埋藏其中的地雷）：一颗伟岸如尼采的灵魂是不会屈服于任何零星火力的，只有一次爆炸才有可能摧毁他花岗岩一般坚强的头颅。于是对峙着的，一边是对抗病魔的坚忍之力，一边是始终活跃着的精细敏感的神经。尼采的每一根神经——不管是肠胃的，还是心脏的，感觉器官的——都像是一只精密无比的气压计，他的指针对哪怕微弱到纤毫的变化、张力，都会痛得剧烈摆动起来。什么都逃不过他肉体的意识（正如逃不过他的思想）。

在别人那里纹丝不动的神经纤维，在他身上便立刻撕扯着报告它感知的信息，这种"过度的敏感"将他天生旺盛的生命

力敲成无数尖利、危险、一碰便痛如锥刺的小碎片。因此，只要他稍有举动，或者在生活之路迈出突兀的一步，触到了这些裸露、颤抖的神经，我们便听到他那撕心裂肺的惨叫。

尼采的神经是如此不可思议地敏感，简直像具有魔力一般，能够对在别人那里转瞬即逝、朦胧地深藏在意识阀限之下的细微差别作出痛的反应，这种可怕的、魔鬼般的敏感，是他的痛楚唯一的根源，也是他评估价值的天才的源泉。他根本不需要有任何实体的、促使他的血液发生生理反应的情绪——单是大自然中每时每刻都在发生着变化的空气就足以引起他无尽的痛苦。可能从未有过一个思想型的人像他一般对空气这么善感，简直就是气压表的水银计，在他的脉搏与气压之间，在他的神经与空气湿度之间似乎存在着某种神秘的电流感应。他的神经会通过器官的痛感报告每一米高度差、每个气压差，并且敲击着与躁动的大自然两相吻合的反叛意味的节拍。雨、阴翳的天空都会使他心情沮丧，活力顿减（“阴云密布的天空将我抛入深谷”），甚至连他的内脏都能感到层层乌云的重压，雨水“冲淡力量”，潮湿使他“疲弱不堪”，干燥倒使他充满活力，太阳更是将他拯救，严冬则意味着破伤风和死亡。他神经晴雨计的指针，像变幻莫测的四月天摇摆不定，从不会静止下来：即使是在万里无云的晴空下，即使是在没有一丝风的高原之上。就像感受大自然中的天气变化，他敏感的器官也同样觉察得出精神世界的天空中任何一点压迫、阴郁或痛快淋漓、横扫一切的急风骤雨。因为，每当一个想法倏地在脑海中闪亮，它总是霹雳一般抽打在绷得紧紧的神经束上：尼采的思想总是在陶醉狂喜之中进行，犹如被电流击中，以至于他的身体像是遭遇了一场狂风暴雨，而“每当感情强烈地爆发，整个血液循环的改观只

消片刻功夫便足矣了”。毫不夸张地说(在最严格的意义上),在这最有活力的思想家身上,精神和肉体与氛围之间是那样紧密地联系在一起,以至于他觉得自己的内部、外部反应已经合二为一:“我已经不是简单的精神加肉体,而是第三种东西。我作为一个整体去感受痛苦,我的痛苦也是一个整体。”

这种与生俱来的禀赋于是被精心培育成一种区分一切刺激的能力——穿过他生活中那静止窒闷的空气,穿过他长达几十年的隐居生涯。由于在一年的三百六十五个日日夜夜里与他亲近的唯有他自己的身体,没有妻子也没有朋友,一天的二十四个小里除了他自己血管里流动的血液再也没有别人同他交谈,他于是同自己的神经进行着一场无休止的对话,在这一片死寂之中,他像一切隐士、劳心者和独居的鳏夫一样,手里总拿着他的感觉这只罗盘,仔细观察着他身体的每一点细微变化。别人时时会忘掉自己,因为他们的注意力被闲聊、生意、游戏和无所事事等等吸引开去,也因为酒精和冷漠使他们变得迟钝。但一个如尼采这样的人,一个诊断疾病的天才医师,总是禁不住诱惑。心理学家总是拿自己当试验品和供试验用的动物,对审视自身的病症感到无穷的好奇心和乐趣。集医生、病人于一身的他不停地用尖尖的镊子揭开神经,露出痛处,像一切生来神经质和想象力丰富的人一样,令他本就异乎寻常的敏感变本加厉。不信任医生,他便充当自己的医生,并且终其一生给自己“看病开方”,任何药物、疗法,只要是想得出来的,他都要尝试——电流按摩,限定饮食,饮水疗法,温泉浴……他时而用溴麻痹神经的兴奋激动,时而又用别的药物来刺激它。他对天气的敏感逼着他不停地寻找一个特别的环境,一个正好适宜他生活的地方,一种“他心灵的气候”。他这一阵在卢加诺,因为

那儿有海边的空气而没有风，那一阵又在普菲佛尔斯和索伦托，过一阵又认为拉加茨的温泉能帮助他忘却病痛的身体，或者圣-莫里茨的疗养区、巴登-巴登或马里安温泉的水能令他惬意。有一年春天他得呆在恩加丁，因为他发现那儿“空气中臭氧成分多”，与他本性相近，然后又得去一个南方城市——空气“干燥”的尼斯，随后是威尼斯或者热那亚。他一会儿急着赶往森林，一会儿又奔向海边、湖滨，不久又要去轻松愉快的小城市，因为那儿有“清淡可口的美食”。天知道，这惶惶然奔波在旅途中的人沿着铁路线经过了几千公里——就为了找到这些神奇的地方，让他那灼烧撕扯着的神经、器官别再永远保持清醒。渐渐地他从如此这番折腾的经验中提炼出自己的一套“健康地理学”。为了找到那个地方——他像阿拉丁找那只指环一样地寻找着——，以期最终能够控制自己，使自己身心安宁，他遍览厚厚的地理学著作，没有哪个地方远得让他打消去那儿的念头：巴塞罗那在他的计划之列，墨西哥高山地带也是同样，去阿根廷、甚至去日本的念头他都转过。地理状况、气候、营养学，这些渐渐成了他的第二专业。每到一处，他记录气温、气压，用水流计、温度计量出精确到毫米的降水量和湿度。在饮食上也是一样夸张，也有一长串名单，一张医学的禁忌规则表：茶必须是某一个牌子，沏的浓度要一定，使他的肠胃能够接受；肉食是危险的；蔬菜必须按一定的方法烹调；渐渐地在这种没完没了的自我诊治之中染上了一丝一意孤行的色彩，他无时无刻不在紧张地关注着自身的一切。再没有什么比这种活体解剖更加剧尼采的痛苦；这心理大师总是比别人承受更强烈的痛苦，因为他双倍地体验着他的痛苦——一种是在现实之中，还有一种是在反躬内视的时刻。

但尼采是一个善于转变的天才；与擅长躲避危险的歌德相反，他另有对付危险的惊人之举，那就是纵身一跃，迎头揪住危险的犄角。我刚才想说的是，心理学和思想把他驱入痛苦的深渊，但也正是心理学和思想使他恢复健康。他本来已经在长达十年的煎熬之后跌入了“活力的深谷”，让人以为他已经被他的神经撕碎摧垮了，从此将一蹶不振。但是，就在这样一种精神状态之中，突然亮起一道“克服”的闪电，一种彻悟和自我拯救，这样的情形不只出现过一次，它们使他的精神历程跌宕起伏，扣人心弦。刹那间，他一把揪住病魔，把它拽到自己身边，压在心上：这是一个神秘莫测（说不出具体日期）的时刻，是闪现在他作品中的灵光，与此同时，尼采为自己“发现”了他的病魔，惊讶地发现自己仍然活着。在极度的消沉之中，创造力不但没有麻木，反而更加敏锐坚强，他于是宣告：这些病痛，这些憾事是他生命中的“事业”，他唯一神圣的事业，他的精神从这一时刻起不再与他的肉体同受煎熬，他头一次以一种全新的眼光看待他的生命，在更深刻的意义上看待疾病。他伸开双臂，甘心情愿地接受它们为他自己的命运中不可或缺的组成部分。对痛苦，他一视同仁地说一声“是”，因为他是“生命的赞同者”，他热爱自己生命中的一切。查拉图斯特拉纵情地欢呼和歌唱——“再来一次，永远再来一次”。从接受之中产生了认识，而从认识之中又生出感激之情，因为，当他挪开注视自身痛苦的目光，转而高瞻远瞩，他发现（他为“无限”的魔力感到无比喜悦），这世上没有一种力量比病魔与他有更紧密的联系，给予他的更多，他该感谢这个最残忍的执刑人：为了他的自由——肉体和灵魂的自由。因为他想要停步不前，陷入松弛懒散，迟钝浅薄，固步自封于职务、职业、思维方式中的时候，

它总是鞭策他，强迫他活跃起来。他感谢疾病使他逃脱了兵役，重获钻研学问的机会。他也感谢疾病把他赶出古典语文学、赶出巴塞尔大学的小圈子，“退休”之后得以进入世界，回到他的自我。衰弱的眼睛使他得以“从书本中解脱”，“这是我为自己做的最大的一桩善事”。他的痛苦，将他从一切想要长在他外面的树皮，从一切束手缚足的罗网中剥离出来（虽然痛楚不堪，但获益匪浅）。他宣布，“病魔松开掌心，将我放了出来”，它是他身内孕育着的那个人的助产士，既赋予他生命，也赋予他生之痛苦。他感激它，因为新的生命、新的眼界取代了一切陈规旧习。“我仿佛重新发现了生命，包括我自己在内”。

使他明察一切的，惟有痛苦；这受尽折磨的人在唱给痛苦的颂歌中为他所受的煎熬欢呼。那些天生像熊一般健壮的人迟钝而知足，他们没有追求也没有疑惑，因此，身强力壮者是不会创造出心理学来的。一切认识都来自痛苦，“痛楚总是盘根寻底，快乐却往往止步不前，也不回顾来路”。人“在病痛中会变得益发敏锐”，那种痛苦，那种始终撕心裂肺的痛苦挖掘着心灵的田野，而正是这痛苦的挖掘、耕耘才翻松了土壤，令精神结出累累硕果。“最深切的痛楚能使精神最终获得自由，它迫使我们深入自己内心的最后角落”，谁在痛苦中迫近死亡的边缘，谁才能骄傲地说：“我对生命知之甚多，因为我屡屡险些失去它。”

如此看来，尼采之所以能够战胜痛苦，靠的不是投机取巧，也不是对他的身体状况视而不见，而恰恰是与其针锋相对：这个价值的发现者发现了自身疾病的价值。他是一个反其道而行之的刚烈之士：他并非先怀抱信念而后才能忍受痛苦，而是从痛苦暴虐的酷刑中树立起信念。但他这门“认识”的化学不仅发现了他的病痛的价值，而且还发现了它的对立面——健康的

价值，二者结合才给人以完整的生命感受，痛苦与激情之间永恒的剑拔弩张，使人得以射进无穷。二者都是必需的——疾病是手段，健康是目的；疾病是道路，健康是目标。因为，在尼采的心目中，痛苦只是疾病黑暗的此岸，而彼岸则沐浴在难以言状的一片光明之中，它叫做新生，它比达到通常的生存状态更加意味深长，它绝不仅仅是转变——不，它意味的多得多——它是增强、提高、精练。从病魔掌中逃脱，人会变得“更坦白，更敏感，更善于享受快乐，更敏锐地品出一切美好的东西，感官更加活跃”，既有着赤子的天真，较之从前，又更加精明机敏。这疾病背后的第二种健康不是垂手而得，而是被心灵迫切地渴望出来的，是无数的叹息、呻吟和濒临绝境换取来的，这种“饱经磨难、征战”而来的健康比一向无病无灾的人那种迟钝麻木的惬意更千百倍地生机勃勃，而谁要是一度品尝过这种战栗的快感，这种令人陶醉的狂喜，谁就会焦灼地企盼再度体验它。他乐意一再投身于痛苦那熊熊燃烧的烈火之中，只为了能一再找回那种“恢复健康的令人心醉的感觉”，找回那种辉煌的醉意，它胜过酒精、尼古丁这些普通的兴奋剂千百倍。尼采刚刚发现了痛苦的价值和健康带来的欢乐，他便要将其变成神圣的使命，赋予它世界的意义。像一切魔鬼气质的人一样，他顺从了自己的激情，从此，快乐与痛苦之间的碰撞交替激起的火花再不能使他满足；为了向至高、至乐、至纯、至强的新生腾跃，他还要受更深的煎熬；在这渴望的激情之中，他渐渐地把自己追求健康的强烈意志与健康本身混淆了，把自己的高热当成了活力，把跌跌撞撞走向衰弱的步子看作充满了力量。健康！健康！自我陶醉之中的人高高地擎起这个字眼，像一面旗帜一般展在空中：它应该成为世界的意义所在，生活的目标，一切事物的尺

度，唯有它是一切价值的标尺；几十年的光阴，他在黑暗中摸索，从一个苦难走向另一个苦难，而现在他唱着生命力的赞歌，醉心于统治一切强力的力量的赞歌，他挥动起权力意志和生命意志的大旗，带着燃烧的色彩，走向坚韧，走向残酷，他意气风发地走在新人类的前面，却浑然不知，那鼓舞着他高擎旗帜的力量也正是那即将向他射出致命一箭的力。

原来，使尼采激情洋溢地唱起酒神颂的最后的健康，本是一种自我暗示，是“臆想”出来的。正当他陶醉于自己的力量，举起双手向天空欢呼时，正当他在《看哪，这人》中大书特书他的强壮健康，并起誓从不曾患病、颓废的时候，他的血液里，电光已隐隐闪现，在他心中高唱着凯歌的，已经不是生命，而是逼近的死神。他误以为光明、力量的高潮的，恰恰潜伏着疾病那夺命的最后一跃。而今天无论哪个医生都会一眼诊断出他最后时刻那种极好的感觉是回光返照，是典型的崩溃前夕的舒适感。那璀璨光明的幸福已然从另一个世界，从魔幻般的“现时”彼岸迎面而来，在他生命的最后时刻淹没了他，令他在狂喜中战栗。但醉意朦胧的他，已经不可能知道了。他只觉得自己沐浴在大地之上一片光辉灿烂的仁慈之中：他的脑子里燃烧起思想炙烈的火焰，言辞如泉涌，音乐盈溢在他的灵魂。他放眼哪里，哪里就向他放射安宁的光芒——街上的人都向他微笑，每一封来信都捎来神的旨意。在幸福的晕眩之中，他在最后的信中向友人彼得·加斯特喊道，“为我唱支新歌罢！世界变得美丽神圣，天空也笑逐颜开”。正是来自这神圣天空中的燃烧的光芒，击中了他，顷刻之间，痛苦与幸福烟消云散。这两种感受同时刺入了他坚挺的胸膛，在急剧起伏的太阳穴中，鲜血将生与死合成一支独特的末日预言之曲。

认识的唐・璜

重要的是永远活跃，
而不是永远活着。

伊曼纽艾尔・康德对待认识就像对待一个嫁了他的女子，四十年之久与之同床共寝并在德国创立了一个由哲学体系组成的大家族，其子息一直延续至今。他同真理的关系完全是一夫一妻式的，所有他思想的儿子们，如谢林、费希特、黑格尔、叔本华，也同他如出一辙。促使他们研究哲学的，完全是一种神圣崇高的追求秩序的欲望，是一种德国人特有的、务实的意志，它要求约束思想，构筑井然有序的此在，他们热爱真理，这爱是真诚、持久、忠实的，但这爱中绝然没有情欲，没有那种令人备受煎熬以致形容憔悴的欲望：他们心目中的真理，是一位妻子，是一笔牢靠的家产，他们与之联系在一起，直到死神降临的一刻，也不会做出对其不忠的事。因此，在他们与真理的关系之中，总有那么一种庸庸碌碌的东西——确实，他们之中的每一位都给自己盖起了一栋藏着娇妻暖床的房子，那就是他们的体系。他们各自在杂木丛生的原始世界中为人类开辟出这些思想的田野，并勤勤恳恳地耕耘着。他们小心翼翼地拓展着他们认识的疆界，靠辛勤和汗水收获积累着他们的思想果实。

尼采的认识激情却来自一种与他们截然相反的气质，来自感觉世界的对跖点。他对待真理是一种几近中了魔一般的、因激情而战栗的、带着灼热的呼吸的、压迫着神经的、充满着好奇的欲求，它从来得不到满足，也永远不会衰竭，它从不停滞

于任何一个结论，在任何一个答案之后都要焦灼、不羁地继续发问。他从不将任何一个已经获得的认识系于身侧，信誓旦旦地与之结为夫妻，建立他的“体系”，他的“理论”。什么都吸引他，但什么都不能使他止步不前。只要一个问题被窥破了秘密，失去了羞涩的童贞和魅力，他就毫不同情，也毫无妒意地将它留给后来人，再也不为它操心，他的欲求永无餍足，在这一点上他就像唐·璜，那个高超的引诱者找遍了一个又一个女子，尼采也找遍了一个又一个认识，要找到那永远不会现身、永远不能真正触及的认识。吸引他，使他痛苦乃至绝望的，不是征服、进驻、占有，而永远是发问、寻觅、追逐。他喜爱的是风险，而不是稳定——这是《圣经》意义上的认识，男人“认识”了女人，同时使她不再保有秘密。作为一个价值相对主义者，他知道，所有这些急切地攫取财产一般的认识行为都不是真正的“终极认识”，终极真理是不容占有的：因为，“自以为掌握了真理的人会阻碍多少事情的进行啊!”因此，尼采从不像管家似的量入为出地过日子，也不为自己的思想建屋立厦：永远身无长物——这是他的意志，或者不如说，出于他天性中那股逼迫他浪迹天涯的力量，他只能这样，头上没有屋顶，身畔没有妻儿、使役，但却有追逐猎物的热情、快乐作补偿：像唐·璜一样，他不喜欢感觉的持久，而醉心于那“令人欣喜若狂的伟大瞬间”，吸引他的唯有思想的历险，那“危险的‘也许’”，只要你仍在穷追不舍，它就总使你激动，令你奋进；而即使你抓住它，它也不会使你满足——他不要战利品，而是（正像他自称“认识的唐·璜”一样）只要“不断追求认识、又不断被认识耍弄而感到的兴奋、刺激和欲罢不能的快乐——直到接近认识那浩瀚的星空——，最后除了那只令人痛苦的认识，再没

有什么可以追求的，就像那位饮鸩而亡的智者①。”尼采精神中的唐·璜不是一个伊壁鸠鲁派，不是耽于享乐的人：为此所需的那种吃饱喝足、懒洋洋的惬意的消化过程是高贵而神经敏感的他所不具备的；他不会吹嘘他的胜利，也从不曾心满意足。一个追逐女性的猎手自己——就像思想领域中的宁录② ——也始终被一种抑制不住的冲动所诱惑，蛊惑女性的人，自己也被蛊惑着去揭开女性童贞的秘密，尼采就是这样为了问而问着，那是他心中不可遏制的心理学上的欲望。对唐·璜来说，秘密在所有的女人身上，但没有一个女人身上有秘密，因为他使她们一夜之间失去秘密，永不复回；完全像对那位心理学家一样，在所有的问题上每个女人只有一夜的秘密，而没有永远的秘密：真理只是瞬间的，而没有一个问题真理是永恒的。

因此，尼采的精神生活根本没有安宁的一刻，没有镜子一般平静的表面：它是湍急的，游移的，充满突如其来的转折点和激流。在其他德国哲学家那里，生命像一首娓娓道来的叙事诗那样从容不迫，他们的哲学，就像是一件拆开、理清线团之后安安逸逸地编织下去的毛线活儿。他们推究哲理，就仿佛一旦坐定便懒得挪窝儿一般，摊开了手脚，他们在思维过程中，几乎从没有血压升高的迹象，也缺乏搏击命运的热情。在康德那里，从来没有过一种一旦停止思想就会痛苦万状的精神；叔本华自从三十岁时完成了对“作为意志和表象的世界”的认识，就过起了一种赋闲的生活，时不时发出一个原地踏步者的不满的抱怨。他们都迈着谨慎、牢靠的步伐走在他们自己选定的道路

①这里指苏格拉底。

②宁录（Nimrod）：《圣经·旧约》中英雄的猎人，挪亚的曾孙。

上，而尼采却始终像是被追赶着一般，一再地走上他自己也不认识的道路。因此，尼采的认识历程（像唐·璜的那些奇遇一样）充满了戏剧性，是一连串既惊且险的插曲，是一出马不停蹄一般高潮迭起的悲剧，在不歇的战栗的急切之中升至顶点，最终不可避免地跌进无底的深渊，摔得粉身碎骨。正是这种永无止息的探求，绝不能终止的思考，这般逼人前行的魔力将这个独一无二的生命造就成一出闻所未闻的悲剧，一部引人入胜的（因为它绝无平淡无奇的市民气）的艺术作品。尼采被“诅咒”了，他注定一生要不停地思索，就像那个童话中注定要不停地追逐猎物的猎人：他的乐趣，成了折磨他的痛苦、烦恼，他像被追逐的猎物，总有着滚烫的呼吸，激越的脉搏；他的灵魂，是一个不知何为休息，何为满足的人的灵魂，渴望着，煎熬着："你刚刚开始喜欢上一样东西，还不等你倾心相许，你心中那个暴君就发话了（我们甚至不妨称他为那个更高的自我）：我要的正是这个，把它给我。而我们偏就给了，但这是一种虐待，是烈火焚身。"像中箭而逃的野兽凄厉的吼声，尼采，这个欲罢不能地走在认识之路上的人喊道："对我而言到处都有 Armiden 的花园，因此我的心总要挣脱，总品尝着新的苦难。我只能抬起我疲惫受伤的脚上路而别无选择，只能回头向那无比美丽却无法将我挽留的东西投去忧怨的一瞥——因为它不能把我留住！"

这发自肺腑的呐喊，这从痛苦的深渊中传来的动人心魄的呻吟，在尼采之前德国号称哲学的领域里，是绝对听不到的：在中世纪的神秘主义者那里或许能听到，在异教徒和哥特教堂中的圣徒那里，偶尔也通过神秘模糊的只言片语迸发出类似的饱

含痛苦的激情。帕斯卡[①]——他的灵魂在怀疑的炼狱之中接受洗礼——也拥有一颗上下求索的灵魂，经历了激情和毁灭。但在莱布尼茨、康德、黑格尔、叔本华那里，我们从不曾被那样一种激情的声音打动。因为，不管这些科学巨人有多么正直，多么勇敢坚毅地为整体殚精竭虑，他们毕竟没有把他们整个的人——灵魂、五脏六腑、神经、肉体——同他们的命运一起投入到追求知识的壮举之中去。像蜡烛只燃烧顶部一样，他们只消耗大脑的精力，他们生活中的另外一部分——世俗的、私人的、与他们切身相关的那部分——则始终无风无险，四平八稳，而尼采则总是拿自己的全部身心去冒险，他不仅是用他的“思想那冷静而好奇的触角”，而且是以他全部命运的冲击力量置身于危险之中。他的思想不单来自于大脑，同样也从他沸腾的血液、颤动的神经、不知满足的感官——从全部在握的生命感中爆发出来：因此，像帕斯卡一样，他的认识凝聚为“一部充满激情的心灵史”，是一连串出生入死的历险，是一出惊心动魄的人生戏剧（而其他那些哲学家传记则只无限夸大他们的精神生活）。然而，即使是在最深重的苦难之中，他也不愿用他“险象环生的生活”去换取他们井井有条的生活，因为，其他人在认识过程中寻求的 aequitas animae，即灵魂的安宁，抵御感情泛滥的护墙，这正是被尼采认为是对生命力的扼杀而深恶痛绝的。这个悲剧英雄要的不是“但求温饱的可怜追求”，不是与日俱增的

①帕斯卡（Blaise Pascal，1623—1662）：法国数学家、物理学家、哲学家、散文家。晚年兴趣转向神学方面，从怀疑论出发，认为感性和理性知识皆不可靠，从而得出信仰高于一切的结论。强调“微妙的精神”（直觉）高于“几何的精神”（演绎），通过直觉才能洞察宇宙的真相。

稳定感，不是防范经历的胸墙。不要安全，永远不要满足！一个人怎么可能置身于此在的变幻莫测和丰富内涵而不发问，不因发问的渴望和快乐而战栗！——他这样高傲地讥讽那些动辄知足的平庸之辈。让他们尽管冻结僵化，把自己裹在他们体系的贝壳里吧：他可是只倾心于那充满惊涛骇浪的冒险生涯，无尽的惊喜和失望。让他们继续在他们体系温暖的窠臼里妥善经营他们的哲学，兢兢业业地发家致富吧，他向往的却是那以生命为赌注的一搏。这个热衷历险的人甚至连自己的生命也不吝惜：他要的更多："重要的是永远生气勃勃，而不是长生不死。"

随着尼采的出现，德国认识领域的大海上第一次飘起了黑色的海盗旗：他来自另一个血统，是另外一种人，哲学不再站在科学的讲坛上，而是斗士一般戴佩盔甲。他之前也有些英雄无畏的航海者，发现了大陆和国家，但在某种程度上是怀着一种文明开化和获取利益的意图，是为了人类而去获得它，是去完善思想世界的地图。他们在征服之地插上旗子，建城立庙，铺设通向新的未知的道路，总督、执政接踵而至，坐享其成——这就是那些评注家、教授、有教养的文明人。但他们的辛劳的最终目的总是安宁、平和、保障：他们要扩充规范、法则，建立更高的秩序。而尼采闯入德国哲学领域，就像十六纪世纪末拉丁美洲沿岸的那些狂野不羁之徒，一群走投无路的海盗，不隶属于哪个国家，也不臣服于哪个国王，无家可归：像他们一样，他从不为自己或后来的什么人去征服什么，既不为神明，也不为国王或信仰，而就是为了征服的快乐，因为他不想夺得、占有任何东西。这个激情洋溢地扰乱一切黯淡、平和安逸的人就是喜欢搅乱人们怡然自得的安宁，用火用惊骇散播清醒。清醒于他，就像酣睡对好静的人那样珍贵。他所到之处——就像那

些海盗身后——留下的是遭劫的教堂，被亵渎的年代上千的圣物，坍塌的祭坛，被羞辱的多愁善感、奄奄一息的信念，被冲破的道德栅栏，燃烧的地平线，预言勇气和力量的烽火。他从不回头，对所得的一切，既不沾沾自喜，也不想据为己有：未知的一切才是他驰骋的广阔天地；释放他的能量，“惊扰昏昏欲睡的众人”，这是他唯一的乐趣。不属于某种信仰，也不效忠于任何一个国家，这个反道德主义者时刻准备着为新的凶险航程在断桅上扯起黑旗，他觉得有一股魔力将他与前方神圣的未知、未定联系在一起。孤身赴险的他自豪地唱起他的海盗之歌——他的火焰之歌、命运之歌：

是的，我知道我来自何方，
永不满足，像火焰一样，
我燃烧着自己，我发光，
我攫住的一切都变得明亮，
我抛弃的一切已化作灰烬，
而我自己，一定就是那火焰——。

诚实的激情

你只有一个诫条：纯洁。

《新受难曲或正直的激情》——这是尼采早年计划撰写的一本书的题目。最终他并没有写出这部书，但他做的更多——他“活”出了这本书。因为，那几乎达到自我折磨地步的热烈地追求正直、诚实的激情，这是孕育了尼采成长、转变的胚胎。

诚实、正直、纯洁——这似乎有些令人惊讶：在“反道德主义者”尼采这里，我们居然发现，那激励他的最原初的推动力不是别的，恰恰是市民们引以为豪的美德——诚实、正直，直到踏进冰冷的坟墓，地地道道的“穷人美德”，绝对中庸的传统的感情。然而对于感情来说，决定一切的是它的强度，它的内容则什么也说明不了；有过那么一些天性中具有魔鬼般力量的人物，他们令那些早已变得平和的、温吞吞的概念再次紧张、活跃起来：凡被魔力攫住的，总是会重新回到混沌状态，重新灌注了不羁的力量。因此，一个尼采所具有的诚实品格与被那些循规蹈矩之人弱化成“正确”的正直毫无相同之处——他对真理的热爱简直就是一个追逐真理和明晰的魔鬼，是一只狂野的、钟情于追捕猎物的猛兽，有着无比灵敏的嗅觉本能和极其强暴的劫掠欲望。尼采式的正直与小商贩那家禽般驯服、节制的谨小慎微的本能毫无共同之处，也完全不同于某些思想家那种米夏埃尔·科尔哈斯①式的正直——公牛一般暴躁，蒙着眼罩，只顾冲着他们自己认定的那种真理一头撞去。而尼采追求真理的激情不管爆发得如何强烈，却始终太过敏感、太有修养了，根本不可能陷入头脑狭隘、目光短浅之中；这激情从不会作茧自缚，原地打转，而是如跃动的火焰，从一个问题燃向另一个问题，舔舐它们，洞彻它们，但永远不会餍足。在尼采身上，激情永远不会消失，同样永不中止的是诚实——二者完美地结为一体。也许从不曾有人像他这样，既是一个伟大的心理学天才，同时又具有如此坚强不渝的高尚品格。

---

①米夏埃尔·科尔哈斯：系克莱斯特的长篇小说《米夏埃尔·科尔哈斯》中的主人公，一个被逼为盗的农民，见本卷的克莱斯特。

因此，尼采注定要成为一个头脑无比清醒的思想者：谁把心理学做为一种激情来理解和从事，他的全副身心就会以那种对尽善尽美的欲求去感受。诚实、真实——我权且称其为市民的美德——一向被务实地体验为精神生活必需的催化剂，但在他那里却是音乐一般的享受。在这里，明晰具有了魔力。这个艰难地摸索着前行的半盲人，这个对着黑暗中的夜枭一般生活的人，在心理学的领域中却有着鹰隼一般锐利的目光，能在刹那间以无比的准确无误从他无垠的思想天际中射向地上哪怕最微小的一丝颤动和转瞬即逝的细节；在这个举世无双的认识者、心理大师面前，任何隐瞒、遮掩都无济于事：他的射线一般的目光能穿透衣衫、肌肤、骨肉、毛发，射进每一个问题的内核。而且，正像他精确测量仪一般的神经能够对大气压的每一点变化做出反应，他那同样敏锐的头脑也以同样准确的反应记录下道德世界中的每一点细微变化。尼采的心理学，根本不产生于他钻石般坚硬纯净的头脑，而永远出自他整个身心对价值的极度敏感，他绝对尝得出、嗅得出——“我的天才在我的鼻孔里”——人类的、精神的事物中一切不完全纯洁、清新的东西：“我具有一种极易受刺激的、爱干净的本能，它使我能够从心理上察觉到闻得出每个人的内心深处、五脏六腑。”他准确地嗅出，哪里掺杂着伪善，教堂的袅袅香烟，艺术的谎言，关于祖国的空话，以及任何良知的麻醉剂。他的嗅觉器官对一切腐烂败坏、病病恹恹、精神贫瘠都格外敏感，因此明晰、纯洁、干净之于他的头脑，正如纯净清新的空气之于他的身体——我在前面也描述过——，都是不可或缺的生存条件：这确实是他自己期望的那种心理学，是“对身体的阐释”，是把神经的特性延伸到大脑，和他能预见未来的善感相比，别的心理学家无论如何都显

得迟钝笨拙，即使是差不多同样善感的司汤达也不能与他相提并论，因为他缺少激情的重音，强烈的爆发：他只是悠闲地记下他的思索，尼采却是用他全部身心的力量扑向一点一滴的认识，就像猛禽从高空俯冲向一只小动物。唯有陀思妥耶夫斯基有着差不多同样明察秋毫的神经（也是出于过度的紧张和病魔煎熬之下的善感）；但陀思妥耶夫斯基在真实性上又不及尼采，他有时不够公正，有在认识之中夸张的倾向，而尼采，即使是在狂热的激情之中也不会去丢弃他一丝一毫的正直。所以大概没有人像他这样天生就该是个心理大师，没有一个头脑像他的一样天生是一支心灵气象学的精密气压计，价值研究中从不曾使用过如此精密如此细微的仪器。

然而，心理学要达到尽善尽美，仅有精心选择出来的最精巧、最锋利的解剖刀是不够的——心理学家的手也必须像钢一样，既柔韧又坚强，在手术过程中，它不可以颤抖，不可以畏缩，因为心理学仅靠天赋是不得穷尽的，它首先是个性格坚强与否的问题，是否敢于“思考一切所见”的勇气的问题。最理想的情况是像尼采那样具有认识的能力，它与充满那种原始的男性力量的认识意志结合在一起。真正的心理学家，必须在具有认识的能力时，也有认识的意愿，他不可以出于感情用事的考虑和暗自的胆怯畏惧将目光移向别处，敷衍了事，也不可以由于瞻前顾后、多愁善感而麻痹大意。在“以保持清醒为己任”的思想者那里，容不得任何妥协和解、大发善心、胆怯、同情以及平庸市民的特点（或者说美德）。精神的斗士和征服者不能在他探索的险途中，好心地放过任何一个已经触及的真理。在认识的问题上，“盲目不是谬误，而是胆怯”，善心则是犯罪，因为谁要是对羞辱和伤害有所顾忌，害怕听到被揭露者的惊呼，看

到赤裸裸的丑陋，他就永远不能揭开最后的秘密。任何没有穷源竟委到极至的真理、真实都不具有任何伦理价值。由此我们可以理解，为什么尼采对于一切出于头脑懒散和怯懦而辱没果决的神圣使命的行为是那么严厉，为什么他对康德把上帝的概念偷偷地从后门放进他的体系是那么愤慨，为什么他痛恨哲学研究中一切睁一只眼闭一只眼的行径，痛恨“暧昧的魔鬼”——它胆小如鼠，要把终极的认识遮掩抹杀。没有哪一个恢宏的真理是甜言蜜语哄骗出来的，也没有哪一个奥秘是假惺惺的推心置腹引诱出来的：只有施以强力，不留情面，自然才会现出它最宝贵的财富，唯有通过粗暴，“无尽诉求之可怕与高贵”才得以在“崇高的”道德中凸显。隐匿着有待发现的一切都要求强硬的手段，绝不妥协的精神。没有诚实就没有认识，没有果敢就没有诚实和“认真精神”。“当我不再诚实，我就成了瞎子；在我意欲知道的时候，我也一定要诚实——也就是冷酷、严厉、刻薄、残忍、不讲情面。”

作为心理学家的尼采所具有的这种极端、强硬、严厉，并非像他鹰隼般锐利的目光一样，是命运的馈赠：这是他以生活为代价换取来的，他牺牲了他的安宁、睡眠和舒适。尼采原本有着温柔、友善、随和、开朗的天性，他的意志却以斯巴达式的残暴毫不通融、刻不容情地抗拒他的感情：他半生的时间都在经受着火的洗礼。只有经过一番深入的了解，你才能对这一饱含着痛楚的历程有所感受、领会。因为不仅是他生性中的“弱点”，温柔、好心，他还一并剪除了将他与人们联系在一起的一切人性的东西；他扼杀了自己与其他人之间的一切友情、联系、交往，而他最后的生活的一隅也渐渐地炙热、燃烧起来，谁想凑上前去摸一摸，就会灼伤自己的手。就像为了保持伤口的

清洁而用硝酸银棒去烧灼它，尼采也残酷地灼蚀着自己的感觉，令它保持纯洁的诚实；他无情地苛求自己——用烧红的烙铁，那是追求终极的真实的意志：因此即使他的孤独也来自他对自己的逼迫。但是作为一个极端狂热的人，他会背弃他热爱的一切，甚至是理查德·瓦格纳——两人的友谊曾被他视作最神圣的结合；他害得自己穷愁潦倒，离群索居，遭人记恨，不幸，一切只是为了保持真实，为了圆满地执行诚实的使命。像着了魔一样，激情——在他是诚实的激情——渐渐成了偏执狂，它的烈焰吞噬了他生命中的全部所有；不要提出诸如尼采到底在搞些什么名堂，或者他试图建立什么体系，追求什么世界观这类学究气的问题吧。尼采一无所求，在他身上，凌驾一切之上的追求真理的激情自得其乐，它对“为了某某目的”不感兴趣——尼采思考，但并非为了改善或者教化这个世界，也不是为了给世界或自己以慰藉：但醉心于其中的思考，以自身为目的，因自身而快乐，像一切具有魔力的激情，纯然是属于他个人的、自私自利的、原始而强烈的狂喜。在他尽情挥霍他充沛的精力时，从来牵扯不上什么“学说”——他早已超越了“教条主义那可贵的幼稚笨拙”——，至于宗教就更谈不上了。（“在我身上绝没有丝毫宗教缔造者的影子，宗教是群氓的勾当。”）尼采从事哲学，就好像它是一门艺术，而他作为真正的艺术家，寻求的不是冷冰冰的、不可更改的结论，而是一种风格，“道德的伟大风格”，而作为艺术家，他全身心地体味着、享受着灵感袭来时那醍醐灌顶的战栗。也许，称尼采为“Philosoph（哲学家）”，即“智慧之友”，真有些词不达意，因为激情洋溢的他总是不够明智；通常的哲学家追求的是感情的朦胧暧昧，休憩松弛，安宁平和，一种心满意足，别无所求的“褐色”智慧——是一种一

旦达到，从此固步自封的信念，再没有比这更与尼采格格不入的了。他“需要并消耗”信念，得到的旋即丢掉，因此称他为“Philaleth”① 也许更恰当，一个 Aletheia（真理）的钟情者；她就像那贞洁而残忍的阿尔忒弥斯②，害得那些追求者在她身后穷追不舍，但即使撕碎了她的层层面纱，也依然捕捉不到她的身影。尼采心目中的真理，不是凝固、结晶的真理形式，而是真实。保持真实的火热的意志，是最高意义上的生命的丰盈：尼采从不想要幸福快乐，而只要真诚。他不去寻求安宁的休憩（哲学家十有八九是这样），而俯首听命于魔鬼，去寻求一切兴奋活跃的最高境界。然而，为了那不可企及之物而进行的搏击固然充满英雄气概，但却导向了一个不可避免的终极结果——毁灭。

因为，像尼采这样过于激动、紧张、毫不容情地危险地要求真实、诚实，是绝不可能避免陷入与世界之间造成谋杀乃至自杀式的激烈冲突的。说到底，一切生命的存在离不开和解、顺从（歌德及早地认识到了这一点，他明智地在自己身上模仿重构着自然的本性）。为了保持自身的平衡，像一般人那样妥协、让步、同流合污是必要的。谁若是偏要倒行逆施，要自己像神一样，不肯在这个世上随波逐流，像世人一样浮浅、妥协、顺从，谁若是想奋力挣脱那张千年织就的习俗、传统、人际联系的大网，谁就身不由己地成为社会、自然的死敌。一个势单力

①philaleth：希腊文，意为真理之友。

②阿尔忒弥斯（Artemis）：希腊神话中的月亮和狩猎女神，阿波罗的孪生姐妹，掌管狩猎。她以贞洁著称，但很残忍，曾射死猎人俄里翁，把阿克特翁变成鹿，并让狗把他撕成碎块。

孤的人越是无情地要求“绝对的纯洁”，就越是成为时代的众矢之的。不管他是像荷尔德林那样，坚持要把更接近于散文的生命活出诗意，还是像尼采那样要把尘世间纠缠不休的千头万绪“思考清楚”——如此不明智然而颇有英雄气概的要求都会激怒习俗、常理，将独辟蹊径的人驱入绝难沟通的与世隔绝之中。被尼采称为“悲剧精神”的，即：使任何一种感情都毅然走向极端，超出精神的界限，进入命运，终于制造了悲剧。每个想逼迫生活显出唯一的法则，想在一片欲求造就的纷繁中独独使他自己那一个获得满足的人，他将变得孤独，并且就这样一直走向毁灭。——如果他毫无自知地行动，他就是个疯子；如果他明知危险却偏要向它挑战，他就是个英雄。不管对诚实的追求有多么执着，尼采都保持着清醒。他清楚自己身处什么样的险境，从最初的一刻，从他开始执笔写作，他就知道，他的思索围绕着一个险恶不祥的中心运行，他过的是一种危险的生活——但他不愧是一个精神的悲剧英雄——他热爱生命，正是因为他自己的生命面临着被毁灭的威胁。“把你们的房子建在维苏威火山的边上”，他向哲学家们疾呼，想促使他们更清醒地意识到他们的命运，因为“一个人在自己的生活中所能独自对付的危险的大小”，就是唯一能衡量他的价值的尺度。为了得到全部而把全部拥有投入到那场赌博中去，唯有这样的人才能赢得无限——因为他以自己的生命为赌注，他凡夫俗子的外壳便被赋予了无限的价值。“Fiat veritas, pereat vita”——让我们的生命作为代价被交付出去吧，只要真理得以实现。激情重于存在，生命的意义更重于生命本身。这种思想在他的巨大力量之下伸展，甚至不再局限于他个人的命运：“我们都宁愿目睹人类的毁灭也不愿目睹认识的毁灭。”他的命运中越是充满危险，在越来越高

远的精神的天宇中他越是感到靠近闪电，他对那最后的斗争的渴望就越是充满着挑衅的快乐。“我清楚我的命运。”他在毁灭即将来临之际曾说过：“总有一天，我的名字将使人想起一些非凡的东西：史无前例的转折，最深刻的良知的冲突，以及一个义无返顾的抉择——反对迄今为人笃信并被神化了的一切。”——但尼采挚爱这一切知识的深渊，他以他的全部身心迎着那致命的抉择而去。“人能够承受多少真理？”这个问题贯穿着这个无畏的思想者的一生——但为了彻底地探究认识能力所能达到的程度，他必须迈出安全区域，到达一个高度，在那里人无法再能忍受；在那里，最后的认识将致人于死地；在那里，人是那么贴近光芒以至头昏目眩。而正是这最后的向上迈进的步伐是他命运悲剧之中最动人心魄，使人难以忘怀的一幕：当他自知自觉并且心甘情愿地从他生命的巅峰投身毁灭的深渊时，他的精神世界从没有如此明亮，他的心灵从不曾如此激越，他的话语有了更多的欢呼和音乐。

回归自我

没有能力蜕皮的蛇必将毁灭，思想者也是如此，
假如他们受到阻碍以至不能互通见解，
他们将不再是思想者。

循规蹈矩的人们，不管他们对那些个性独特的人感觉多么迟钝，可对与他们作对的一切却有着不受蒙蔽的直觉；早在尼采表现出他是个反道德主义者和烧毁他们道德栅栏的纵火者之前，他们就树他为敌了；他们的嗅觉对他的了解更甚于他自己。

作为始终游离于各个领域边缘的人，一个集哲学家、语文学家、革命者、艺术家、文学家、音乐家于一身的人，他令他们觉得不自在——从最初一刻起，他在那些专业人士眼里就是个可恶的越界者。他早期的语文学著作几乎还没有发表，另一个语文学者维拉莫维茨（他作了足有半个世纪之久的语文学者，而他的对手则成为人类不朽的丰碑），就开始在同行面前公然谴责这个越界者了。瓦格纳的追随者们也怀疑（而且怀疑得多有道理！）这个热情洋溢地赞美瓦格纳的人，哲学家们怀疑的则是一个认识者：尚未脱胎为一个真正的语文学家，也没开始阔步前进的时候，尼采就已经有了一群专业有成的反对者。只有那位天才，洞察人之转变的智者理查德·瓦格纳喜爱这个成长中的他日后的敌人。可其他那些人呢——从他甩开大步前进的纵横恣肆之中，他们立即嗅出，他是靠不住的，他不会忠实于一种信念——这狂放不羁的人信奉一种无拘无束的自由，他反抗一切，连自己也不例外。甚至在他的威望吓倒那些专家学者们之后，他们仍然指望重新把这个被放逐的人圈起来，圈进某个体系、某种学说、某种宗教、某种启示。他们巴不得看到他像他们自己一样僵挺，拴在某些信念上，圈在某种世界观里——这些正是他最怕的，他们想强迫这个不设防的人变得安分随和，想把这个热爱漂泊的人（他征服了无穷的精神世界）幽禁在一所房子里——这他从不曾有过，也不想有。

但尼采可不是某种学说拴得住的，他也不容许自己被钉牢在一种信念上。我这本书从头至尾绝不曾有过搞小学教师那套玩意儿的企图，要从这一出感人至深的精神悲剧之中附会出某种冷冰冰的“认识论”——因为这位激进的价值相对主义者从不曾长久地维系由他嘴里说出的任何一句话、他良知的信念、或

者某种心灵的激情，乃至将其奉为责任义务："哲学家需要并且要消耗信念"——他这样高傲地回答那些津津乐道于自己的性格和信仰的懒惰之辈。他的每一个观点都仅被他看作是一个过程，甚至他的自我，他的肌肤，他的身体，他的思想成果，都被他看作多数，看作是"很多个灵魂构成的集合"：下面这句无比大胆的话是他的原话："对一个思想家来说，如果仅局限于一种人格，那将是一种缺陷。如果你找到了自己，你就得尝试着时不时地失掉自己，随后再找回自己"，他的风格就是不停顿地转变，在丧失自我之后再认识自我，始终成长着而从不会僵滞静止下来。因此，"成为你将要成为的那个人！"是贯穿在他所有作品中，对生命下的唯一指令。不错，歌德也说过类似的戏谑之辞：当人们在魏玛找他时，他总是在耶拿；而尼采喜用的"蛇蜕"这个意象一百年以前就出现在歌德写的一封书信里。然而歌德审慎的发展历程和尼采火山爆发一般的转变之间，形成了多大的反差啊！歌德拓展他的生活，总是围绕一个固定的中心，就像一株树围着一个看不见的轴干年复一年一圈一圈增加着年轮，它撑破了最外层的树皮，长得越来越坚韧、魁伟、繁茂。他的发展来自耐心和坚韧不拔，蓄积的力量以及不管怎么成长都始终保持的自我保护的抵抗力。尼采的成长却是借助暴力和意志猛烈的撞击力。歌德扩展自己时不牺牲任何一部分自我，他提高自己而从来无须否定自己。尼采这善变的人却正相反，他总是彻底摧毁自己，而后才能完整地重建自己。每获得一个新的自我、每一个新的发现都是他近乎残忍地侵蚀自己，丧失信念，分解自己的结果——为了站得更高，他总得抛弃一部分自我（而歌德什么也不丢弃，他身上只发生化学变化和蒸馏作用。）在他变化多端的世界图景之中，没有什么早先的东西留

存下来与后来者和平相处：因此连他本人的各个发展时期也不是彼此兄弟手足一般相像并且和平共处的，而是彼此敌对。他永远走在去大马士革的路上；他的思想、感情并非只转变一次，而是无数次，因为每一个思想元素不仅深入他的头脑而且也侵入他的五脏六腑：伦理、精神的认识在他体内发生了化学变化，变成全新的血液循环和思维感觉方式。像一个孤注一掷的赌徒，尼采（正像荷尔德林曾对自己提出的要求）让他的整个心灵去经受现实那摧枯拉朽的力量，从一开始经验、印象就如火山爆发一般降临并冲击着他。当作为莱比锡一名年轻学子的他阅读叔本华《作为意志和表象的世界》时，有十天之久他难以入眠，整个人被一股旋风裹挟翻转着，支撑着他的信念轰然坍塌了；当迷乱困惑的思想逐渐从晕眩之中清醒过来，他打量世界的眼光彻底改变了，他发现了全新的人生观念。与理查德·瓦格纳的相遇也同样像一场洋溢着激情的恋爱，无限拉伸了他的情感张力。从特里布申回到巴塞尔后，他的生命获得了新的意义：旦夕之间，他身上的那个语文学者死去了，目光从过去、从历史转向未来。正因为这种炽烈的精神之爱浸透了整个心灵，日后同瓦格纳的决裂就如同撕开一道几乎致命的创伤，再也不会愈合、结疤。就像地震爆发，思想的每一次震撼都使他整个的信仰大厦顷刻间夷为平地，他总得从头塑造自己。他心灵的任何一点都不会自然缓慢、悄无声息地成长，他内在本性的拓展、延伸从不会神不知鬼不觉地进行：一切——连他自己的思想都包括在内——都如“霹雳”一般击碎他的世界，这个世界必先毁灭，一个新的宇宙才会诞生。尼采思想的这种瓦斯爆炸般的力量独一无二，他曾写道：“感情的扩张产生如此可怕的后果，以致我真想从中摆脱；我时常想：我会因此而猝然死去的。”确实，

每当他的思想获得新生，总有些什么随之死去了，他的体内总有什么被撕裂了，仿佛有一把钢刀游刃其间，斩断与过去的一切联系。大概从不曾有过一个人在成长历程中如此饱经磨难，为超越自己而付出血的代价。因此，他所有的书其实都不外乎是这些手术的临床记录，记载的是他活体解剖自我的方法，就像是一种自由精神的助产理论。“我的书讲述的都是我的克服。”——它们是他的转变史，是他的摇篮和妊娠期，是他的死亡和再生，是他向自我无情发动的战争，是他对自己的宣判和惩罚，总之，是精神生活的廿载春秋中一个个尼采的传记。

尼采这些持续的转变之中无可比拟的独特之处是：他的生活道路在某种意义上呈现出一种倒行逆转的运动。让我们以歌德为例，他的天性是一个有机整体，与世界的进程神秘地保持着和谐。我们发现，他成长中的各个形式象征性地对应着他的年龄。青年歌德激情似火，中年歌德深思熟虑，老年歌德睿智明达：他思想的韵律与他生命中血液的热度有着不可分割的联系。他的骚动是在最初（像所有的年轻人），他的秩序最后出现（老人总是这样），他变得保守，是在他一度激进之后，感情丰富过后科学严谨，对自己的生命先是挥霍后是呵护。尼采却走了一条正相反的路：如果说前者追求的是本性中越来越丰富的关联，他则日益急切地分解着自己：像所有受魔力驱使的人一样，随着岁月的流逝，他变得越来越急躁易怒，越来越不宽容，越来越狂热、革命、越来越躁动不安。单是他表面的生活状况就已显示出他的反其道而行之的发展历程。尼采是以一副长者的姿态起步的。当他的大学同学还在搞恶作剧、狂饮啤酒或者在大街上鱼贯而过，二十四岁的尼采已经是个职位优越的教授了——著名的巴塞尔大学里名副其实的语文学教授。他当时真

正的朋友都是些五六十岁、年事已高的大学者，像雅各布·布尔克哈尔特、里奇尔，还有他的知己，时代最伟大的头号儿艺术家理查德·瓦格纳。他拼命按捺着他那诗人的力量和内心音乐的涌动：他像个迂腐的宫廷顾问一般躬身伏在那些希腊文手稿之上编制索引，乐此不疲地修订尘封的学说汇纂。刚刚起步的尼采，完全将目光投向“历史”，投向一度存在然而业已死去的东西。他生活中的快乐显得老气横秋，兴高采烈也好，狂妄自负也好，都带着教授的尊严，他注意的焦点只限于书本和学问。二十七岁，他的《悲剧的诞生》开凿了一条通往现时的秘径:不过作者在他的思想面前还戴着古典语文学严肃的面具,只隐隐地有未来的微光在闪烁，那是他对于现时的热爱和艺术激情的火花首次迸发。三十岁左右，对寻常人来说已是而立之年，歌德在这个岁数已身居枢密顾问,康德和席勒已成为大学教授，尼采这时却抛却了腾达之途，如释重负地离开了古典语文学的讲台。他第一次总结自我，脱身进入属于他自己的世界，这是他的第一次深刻转折，而这一终结恰恰意味着一个艺术家的诞生。他砸开现时的大门，随之现出了真实的面目——一个不合时宜的悲剧人物，他的目光投向未来，热切渴望着新人类的降生。这其间充斥着电闪雷鸣般的一次次转变和内在本质的彻底颠覆，疾风骤雨一般由古典语文学转向音乐，由严肃持重转而心醉神迷，由立足具体事实转向超然物外的舞蹈。三十六岁，尼采成了被放逐的人，反道德主义者、怀疑主义者、诗人、音乐家，比青年时期“更具有青春活力”，脱离了一切历史和自己的研究，甚至也脱离了眼前，纯然成了彼岸未来人类的同伴。一般艺术家随着年岁的增长，逐渐安身立命，日益稳健持重，目标日益明确，尼采的生活却随着时光的流逝日益甩开一切束缚

和羁绊。这一重焕青春的速度无与伦比。四十岁，尼采的语言、思想、性格之中比他十七岁时有着更多新鲜的血液、清新的色彩、大胆、激情和音乐，比起往日那个二十四岁、少年老成的教授，这个西尔思-马利亚的孤魂手中的笔迈着更为轻捷、欢快、舞意翩跹的步伐。因此在尼采这里，生命感不是逐渐平息淡薄，而是日益加强：他的转变愈来愈迅疾、自由、飞扬，愈来愈丰富、强劲、暴烈，也愈来愈愤世嫉俗：他为他疾行的精神再找不到一个"落脚点"。在他身上，几乎不等一处长牢长好，"皮肤就起皱、胀裂了"：终于，他的生活再也跟不上他自我蜕变的速度了——那速度渐渐加快，如同放电影一般，画面不停地颤抖着、闪烁着，伴随着嗡嗡的鸣响。他早年的朋友几乎个个都已固守在他们各自的学科领域、观点、体系中，就是这些自以为最了解他的人，每见他一面，便吃惊地发现，他愈发变得陌生了。他们惊骇地看到，他精神的面孔日益焕发着春春，那崭新的线条毫无旧日的气息；而他自己，这个始终处在转变中的人，简直觉得毛骨悚然——当他听到他从前的头衔，当别人把他与"巴塞尔大学的弗里德里希·尼采教授"、那个语文学家"搞混"——要回忆起那个他二十年前一度做过的"睿智长者"是多么困难啊！也许从没有人像尼采这样在生活的道路上毫不留情地随时抛弃自己身上一切旧的残余、感伤：也正因为如此，他的晚年是那样可怕地孤寂。因为他割断了同往昔的一切牵连，而为了与新生的一切相连，在最后那些年里，他的转变实在太过激烈。他呼啸着掠过所有的人和事物；而越是接近自己——或者看起来是这样——，他就越是迫不及待地渴望摆脱自己。他的内心越来越割裂，他从"不"向"是"的跨越，他内心那条"电路"的切换也越来越生硬突兀：他不断地燃烧、消耗着自己，

他的生命之路就是一簇火焰。

但是，在他的转变不断加速的同时，其强度和造成的痛楚也以同样的程度增长着。尼采最初的“克服”仅仅是蜕去少年意气的忠诚信仰和学校里学来的权威观念：像干枯脱落的蛇蜕，它们被他轻而易举地抛在身后。越是在更深刻的意义上成为一位古典语文学家，他就越是需要向他更深层的核心处开刀，由越多的自身原生质形成的信念越是皮下的，穿透神经的，渗透血液的，就越是需要自残的暴力、果敢，要不怕流血：这成了一种“自我处决”，又如同夏洛克从活人身上割肉。终于，对自身的揭示深入到感情世界的最底层，成为冒险的手术；最首要的：斩断瓦格纳情结——这是他对自己身体进行的性命攸关的一次开刀，紧靠着心脏，近乎于自杀，它又是那么突兀暴虐，如同一起纵欲之后的凶杀，因为他那追求真理的强烈冲动正是在两情脉脉、缠绵缱绻之际强暴并随即扼杀了那与之肌肤相亲的身体。但是，越残暴越好：尼采为了他的“克服”失的血越多，痛楚越深，越是无情地自残，尼采就越是满怀喜悦地为他对自己意志的考验而自豪。渐渐地，尼采的自残冲动变成了他精神的一种嗜好：“我的摧毁欲与我的摧毁力旗鼓相当。”从单纯的变形中生出了一种乐趣，与自己分庭抗礼的乐趣：他书中的话语各自为营，彼此粗暴地扇着耳光，他激烈地背叛自己的信念，对每一个他自己说出的“不”断然说“是”，又对每一个“是”说“不”。他充分伸展着自身，以尽力拉开他本性中的两极，将这两极间的电压当作真正的精神生活来体察，一再逃离自己，又一再触及自己——“逃出自己的灵魂，又在更广阔的穹宇中赶上前来”——到后来，这成了一种兴奋过度，最终酿成了灾难。因为，就在他竭力拉伸他的本性时，精神在张力之下崩溃了：燃

烧的内核、巨大的魔力爆发了，那无比强大的力只需一次火山爆发般的撞击，便摧毁了壮观的形象——创造的精神把它从自己的血液中唤来，又将其逐入无限之中。

南方的发现

我们需要南方——不惜一切代价

——光明、健康、开朗、快乐、温柔的声音。

“我们是精神太空中的船夫”，尼采曾这样豪迈地说道，以赞美思想那无与伦比的自由，它总能在那广袤无垠、不容践踏的领域中找到新的路径。确实，他的精神历程，他的转折和提高，永无止境的追求，正是在那无限高远的精神太空里展开；像一只不断抛下负载和压舱物的气球，尼采也始终摆脱着自身的重量和一切羁绊，变得越来越自由。随着每一根缆绳被斩断，每一个依靠被甩脱，他向上的行程越发壮美，于是他的视野越来越开阔，他的目光越来越超越时空，越来越独特。在这只生命之舟陷入撕碎它的飓风之前，它经历了无数次转变，几乎无法加以计算和区分。尼采的一生中，只有一次改变命运的抉择时刻凸现出来，清晰可见：那是最后一根缆绳解开时扣人心弦的一瞬，飞船从坚实牢固驶进无拘无束，由重浊升入无际的太空。尼采生命中的这一刻，就是他离开他的安居之处，离开了他的家乡、教授职位的那一天，从此再不返回德国——除了不屑一顾地匆匆路过——，除此，他便永远在别处自由的天空中翱翔。在这一天以前发生的一切，对于本质的、世界历史意义上的尼采来说，都不甚重要。最初的那些转变仅仅意味着自身的准备：

如果不是那获取自由的决定性的一挣，他就仍然是个束缚在原来专业上的学究式人物、一个埃尔文·罗德或一个狄尔泰，是那些因术业有专攻而令我们尊敬、却不会对我们的精神世界产生重大影响的人物中的一个。直到他那具有魔鬼般力量的一面峥嵘显露，思想的激情脱缰驰骋，他感到了原初的自由——尼采才显出他预言家的面目，并把他的命运变成了一个神话，而我在这里尝试着不以一部历史，而是以一部戏剧，完全当做艺术作品和精神悲剧来再现他的生活；对我来说，他的生活道路始于孕育在他身上的那个艺术家苏醒、并且思虑感悟属于他的自由的那一时刻。古典语文学家尼采只是他的蛰眠期，那是个语文学问题：那个长翅膀的人，那个“精神太空中的船夫”才是我塑造人物的开端。

在尼采如阿尔戈英雄① 一般奔向自我的行程中，第一次抉择叫做“南方”：而这始终是他“转变之中的转变”。歌德的生活中，意大利之行也是个重大的转折，他也逃往意大利，逃向他真正的自我，挣脱束缚，进入自由，生命不再是苟活，而是去体验、去感受。当他越过阿尔卑斯山的时候，随着意大利的太阳在他身上投下第一束灿烂的光芒，突如其来的巨变也降临在他身上：还在特兰托时，他就写道：“我觉得，我好像刚从格陵兰岛返航归来。”他也是个“苦冬者”，曾在德国“恶意的天空下”受罪，绝然离不开光明的天性，也使他立刻感到，他那深埋的感情正在不可遏制地勃发，一种开放，一种解脱，一种踏上意大利国土时诞生的自由的冲动，这只属于他自己。但是，

①阿尔戈英雄（Argonaut）：希腊神话中由伊阿宋率领，历尽艰辛去觅取金羊毛的英雄。

这一南方创造的奇迹出现得太晚了，歌德已经四十岁了，已经有一层坚实的外壳裹住他那毕竟井井有条的审慎性格。他的脑子、他的心灵有一部分留在了魏玛，和宫廷、家业、威望、职责在一起。他已经结成了太稳定的晶体而不可能再被什么力量彻底分解或改变，让自己受控制，这与他的整个生活方式格格不入：歌德要永远做自己命运的主人，别的事物向他索取的绝对在他的控制之下（而尼采、荷尔德林、克莱斯特——这些挥霍无度的人，总是把自己全部身心奉献给每一个印象，被它重新熔化成沸腾奔涌的液体而快乐无比）。歌德在意大利找到了他要找的，仅此而已：他找到的是更深刻的联系（尼采找的却是更高的自由）、宏伟的历史（尼采寻求的是壮丽的未来，他要摆脱一切历史）。说到底，他探索的是深埋地下的东西：古希腊的艺术、古罗马的精神、草木岩石的秘密（尼采却如痴如醉、生气勃勃地抬起双眼，仰望头顶的一切：如洗的碧空，清晰无比的天际，射进他每一个毛孔的光的魔术）。因此歌德的体验主要是思维的、审美的，尼采的体验却是整个生命：如果说歌德从意大利带回了一种艺术风格，那么尼采在那里则发现了一种生活风格。歌德在那里被滋润因而更加丰富，尼采在那里却是被移植从而获得了新生。歌德虽然也感到有必要更新自己（“真的，如果我不能重生而返，那还不如干脆不回去”），但像任何一种已然半凝固的形式，他只有接受“印象”的能力。对于尼采那种彻底的转变来说，四十岁的他已经太定形、太专断了，更重要的是不情愿，他那自我肯定的强烈冲动（这在晚年简直僵化成了一层甲壳）只在静止之外留下极有限的变化余地，这明智、节制的人，只吸取他自认为对他本性有益的养分（而每一个狄俄尼索斯性格的人则无止境地吸收一切，直到危险的境

地）。歌德只想借助事物丰富自己，而不让自己被它们搞得神魂颠倒。因此他最后提到南方是在审慎的考虑之后，不无保留地表达了一种感激之情，而且最终竟成了拒斥。他对意大利之行下的结论是这样的："无论如何我决不能再一个人独守，也不能再离开祖国生活，这也是我此次旅行值得一提的收获之一。"

只须把这些仿佛模子里铸出来的话整个儿翻转一下，便得到尼采南方经历的概括。他的结论与歌德截然相反，即：他从此只能一个人独守，并只能离开祖国生活。歌德离开意大利，又回到他的出发点，就如同从一次给他以推动、教益的旅行中归来，随身行李、心灵和头脑中装满了有价值的东西；尼采则永远失去了祖国，但却抵达了自我。这个"遭放逐的人"，逍遥快乐，无家无业，永远摆脱了一切来自"祖国"、"爱国主义"的钳制，自此时起，他只以一个"优秀的欧洲人的眼光"鸟瞰世界——那是一个超越国界的"游牧式的新人"。尼采已经预感到他的来临，并欲化为彼身生活在彼岸的未来王国里。对尼采来说，精神的家园不在他出生的地方——那只是过去，是"历史"——，而是在他自己创造、生育的地方："Ubi pater sum, ibi patria."——"我的家园就是我身为父亲创造生命之处"，而不是他被创造的地方。这便是南方之行赐予尼采不可估量、不可磨灭的财富，这便是，从此整个世界对他而言既是异域又是家园，他获得了鹰隼一般明亮锐利的目光，能够在空中俯瞰四面八方和开阔的天际（歌德却说他感到自己有被"封闭的天际包围"的危险，虽然同时也被围护了起来）。随着迁居海外，尼采永远超越了过去，终于摆脱了德国，也摆脱了语文学、基督教和道德；而最体现他极力摆脱一切束缚前进的天性的，莫过于他从不走回头路，从不用渴念、伤感的目光回顾业已超越的

一切。这驶向未来国土的航海者,“驾着最快的小船抵达了世界大同”,他是那样由衷地喜悦,哪里还有兴趣返回他那语言单一、片面单调的故乡;因此,每一个使他重新德意志化的企图,都注定是一种(时下十分普遍的)暴行。这个彻底获得自由的人再也没有退路。自从他经历了意大利那晴朗的天空,他的灵魂面对任何一种“阴郁”都不寒而栗,不管那是来自乌云,抑或来自大学讲堂、教堂或兵营;他的肺叶,他感知天气的神经都再也不能忍受任何北方的、德国的、混浊的事物:他不能再生活在门窗紧闭的昏暗、精神的云遮雾罩之中。对他而言,真实从此意味着明晰——深远地了望,清晰地勾勒轮廓;他激情洋溢地礼赞那辉煌、锐利的光芒,从此他永远摒弃了“德国特有的魔鬼——暧昧”,这个或许是天才或许是恶魔的东西。自从他生活在南方、“外国”,他那如美食家一般的敏感便使他感到,德国的一切对他愉悦开朗起来的心绪都成了厚重郁积而使他“消化不良”的食物,是永远与一堆问题纠缠不清,是灵魂终其一生的拖拖拉拉、辗转反侧;德国的一切永远不能再使他感到充分的自由和轻盈。甚至他一度最喜爱的作品现在也引起他精神上的一种“胃部压迫”:他觉察到了《名歌手》中的沉重、雕琢、华而不实、强作欢愉,在叔本华那里发现了骨子里的惰怠,在康德那儿则品出了一股政客式伪善的异味,在歌德那儿是职务、威望的累赘、闭塞的眼界:但这不仅是这深邃的头脑对当时德国“现代”得过分(其实已降至最低点)的思想状况的厌恶,不仅是对“帝国”和一切背弃德意志原有精神而去追求“大炮理想”的行径的愤怒,也不仅是对德国丝绒家具和柏林凯旋柱那般审美趣味的憎恶。他的新“南方学说”要求所有的(而不仅仅事关民族的)问题以及整个生活态度都纯粹而如倾泻的阳光

般明朗。“光，即使沉重的事物之上也要有光”，由无比清晰达到无比欢乐——一种“gaya－scienza”，一种更开朗的科学，没有“学习的民众”那种怏怏不乐、愁眉苦脸，不是德意志式的忍耐、枯燥、充满学究气的刻板，散发出书房、教室的陈腐气息。他对北方、对德国、对故乡最终的拒斥不是来自他的精神，他的理智，而是来自他的神经、心灵、感觉和内脏，是肺部终因感到自由的欢乐而发出的呐喊，是一个终于找到了“灵魂气候”而卸下重负之人的欢呼：自由。随之而来的是发自心灵深处不无恶意的雀跃欢呼：“我逃出来了！”

在他决然非德意志化的同时，南方也使他彻底脱离了基督教。他像一只享受阳光的蜥蜴，因阳光照彻灵魂的每一个角落而快乐无比，回首自问道：“究竟是什么使他这么多年以来悒悒不欢，是什么两千年来使整个世界这般畏惧、抑郁，自觉罪孽深重而永远小心翼翼、缩首畏尾，而最开朗、最自然、最充满活力的一切和最宝贵之物——生命却被无限贬抑。他在基督教、在对彼岸的信仰中看出了现代世界阴暗抑郁的根源。这种“散发着秽气的 Rabinismus 和迷信的 Judain”败坏麻痹了世界的感性和明朗，是五十年代人危险至极的麻醉剂，使过去有力的一切陷入道德的瘫软。现在——他突然意识到生命即使命——他终于要开始进军未来的“十字军东征”了，去捣毁十字架，去重新征服人类最神圣的领地：我们的此岸。这种“对此在的超常感觉”教会了他激情洋溢地注视此岸的、真实感性的、切身的一切；自从有了这一发现，他才意识到，圣坛上的香烟和虚伪的道德蒙蔽了他的双眼，使他有那么长久地看不见“贯注着新鲜血液的健康生命”。在南方，在那所“灵魂和肉体康复的大学校”里，他学会了把握生活，它率真自然，清白欢悦，如游

戏般开朗，没有对严冬的恐惧，没有对上帝的敬畏。他坚信可以直挚无愧地对自己说一声“是”。但就连这种乐观主义也来自上界——当然不是从一个隐匿着的上帝那儿来，而是来自一个昭著、崇高的秘密，来自太阳和光。“在彼得堡我会是一位虚无主义者。但在这儿，我——就像植物一样——信仰太阳。”他全部的哲学都是直接从获得解放的血液中酝酿、奔涌而出。“留在南方吧，即使只是为了信仰的缘故，”他向一位朋友疾呼。光明一旦成了神丹灵药，那它也就成为尼采笃信的至宝。他以光明的名义发动了一场最残酷的战争：讨伐地球上妄图摧毁生命的光明、开朗、清晰、无拘无束的自由以及充盈、丰沛的力的一切。“……从现在起，我与现实的关系就是一场生死攸关的战斗。”

除了这勇气，在他作为语文学者躲在帘栊紧闭的房间里呆板僵化的生活之中，同时出现了狂妄，它惊扰、搅动着原已凝滞迟缓的血液循环：思想那水晶般剔透纯净的形式犹如冰河解冻，顿时欢快地流淌，渗透了光，渗入每一个神经末梢；在突然灵动起来的语言、风格中，太阳闪烁着宝石般的光芒。一切——他这样说起自己在南方的创作——都是用“融化坚冰的暖风的语言”写就：其中回荡着一种声调——它似乎要砸碎一切解放自己，像一层冰壳裂成粉碎，春天则温婉柔媚，带着尽情游戏的兴致悄然来临。光明洞彻最深的黑暗，每个火花般闪烁的字眼里都无比纯净，每处停顿都蕴含着音乐——而君临一切的是一片澄明空灵的天宇。早先的语言固然优美有力，却如岩石般冷漠；如今的语言，轻盈地高高跃起，充满欢乐，自由地舒展着肢体，像意大利人那样伴着丰富变幻的表情手之舞之，足之蹈之，而不是德国人那样嘴里说着话，躯体却僵挺漠然——

今昔对比，真是天壤之别。新生的思想像散步的小径上翩跹飞舞的蝴蝶迎面向新生的尼采飞扑来，于是他不再将它们寄予那种庄严宏亮、犹如穿着黑色燕尾服的德语——新鲜空气一般的思想要求一种新鲜空气一般的语言，轻捷、柔韧，有着体操运动员一般灵活敏捷的身手；这语言奔跑，跳跃，屈伸舒张，从忧伤的华尔兹到疯狂的塔兰泰拉，各式舞步，它无所不能——包容一切，讲述一切，而无需挑夫的肩膀和沉重的步伐。原来风格中所有家畜般的忍辱负重、所有的从容威严都化为乌有，他时而扶摇直上，升入那朗天丽日，时而又充满激情，仿若一口古钟发出的阵阵轰鸣。他体内酝酿着澎湃的力，珍珠般闪亮的格言警句像香槟一般醇香醉人，而有时又突然掀起韵律的狂澜。他周身像是笼罩上了一层壮美雄奇的光，又像一条河流在阳光的照射下，澄江似练，清可见底。也许不曾有过一个德语作家的语言是如此迅速地脱胎换骨，焕发青春，肯定也没有一个作家的语言发生过类似的变化——变得充满太阳的热烈、甘醇的醉意、南方的气息、神一般的高蹈、异教徒一般的自由。只是在凡·高身上我们重睹了阳光降临在北方人身上造就的奇迹：只有他荷兰时期那黯淡、沉重、抑郁的色彩一变而为普罗旺斯时期的炽热、刺目、强烈，只有这个濒临疯狂的头脑中普照一切的光，才能与照彻尼采身心的南方的光相提并论。这两个善变的狂徒，激情如摄食鲜血的吸血鬼，只有他们才如此沉迷于光，无比迅速地摄取光。只有魔鬼附体的他们才能经历如此辉煌的开启，这奇迹直渗透到他们的色彩、音响、词句的毫末之处。

但如果尼采也会餍足于一次狂饮，那也称不上具有魔鬼血统：即使在南方，在意大利，他仍在孜孜寻觅一种“比较级”——

“超凡的光”取代了光，“超凡的清晰”取代清晰。正如荷尔德林渐渐地把他的希腊搬迁到“亚洲”，即东方、野蛮之地，尼采最后的激情中也燃起一种向往热带、向往“非洲”的崭新的兴奋。他要太阳熊熊燃烧的火焰，而不仅仅是太阳光；他要锋利如刀割的明晰，而不仅仅是勾划轮廓的明晰；他要随极度快感而至的痉挛，而不仅仅是轻松愉快：把感官上微小的波动增强为心醉神迷的狂喜，把舞蹈变成飞翔，把热切的生命感提高到白热化的境地——这欲求在他的血管里澎湃奔腾，于是语言再也满足不了他恣意纵横的思想。连语言也显得那么局促、凝滞和沉重，因为他的心正翩翩跳起狄俄尼索斯之舞，为此他需要一种新的手段，比语言更无拘无束的手段——于是他返回了他的那种天赋，即音乐。南方的音乐——这是他最后的向往，在这种音乐中，明晰具有优美的旋律，精神插上了羽翼。他在一切的时代和一切的疆域之内苦苦地寻觅这透明的南方的音乐，但却没有找到——直到他自己把它创造了出来。

逃往音乐之乡

喜悦，灿烂辉煌的喜悦，你来吧！

音乐，是尼采与生俱来的天赋，只不过一直潜伏着，并且根据精神上的理由，老是被更强大的意志有意识地排挤到一边。少年时代的他就以大胆的即兴演奏令伙伴们兴奋不已；在他青年时代的日记里，有关自己作曲的记载也比比皆是。但是大学时代的他越是坚定地献身于古典语文学及以后哲学，他就越是层层设障堵截他天性里潜伏着的渴望猛烈爆发的巨大力量。音

乐，对这位年轻的古典语文学家来说，成了严肃庄重之余愉悦的休憩，是类似看戏、阅读、骑马或斗剑的爱好，是一种闲适的精神体操。由于他用心地截流，有意识地堵塞，在最初那些年的作品里，这一天性竟滴水不漏：他固然写了《来自音乐精神的悲剧的诞生》，但音乐只是对象、客体、考察的主题——没有一丝乐感改头换面，渗入他的语言、风格、思维方式，在其中激越荡漾。就连尼采青年时期的抒情诗作中也毫无乐感，甚至——更令人惊异的是——按照比洛颇为内行的评价，他的作曲习作犹如若隐若现的幽灵，是纯粹的反音乐。在很长一段时间里，音乐对他来说，都只是一种业余爱好，年轻的学者兴致勃勃地搞搞音乐——他无须为此承担任何责任，因为那“与使命完全是两回事”。

直到包裹在他生活之外的那层冷静客观的古典语文学者的外壳松动，音乐才突然降临并占据了尼采的内心世界，就像整个宇宙被火山爆发般的力量震撼、撕扯着。于是，刹那之间洪流冲破了堤岸，冲出了河道。是的，音乐总是在某种激情剧烈撕扯着一个人的内心，使他兴奋、脆弱、每一根神经都绷紧的时候降临——托尔斯泰正确地认识到这一点，歌德则痛苦地感受到这一点。因为，即使是永远对音乐采取一种小心翼翼的防范态度的歌德（就像对待具有魔力的一切；他能辨认出变幻成任何一种化身的引诱者），也总是在放松（或者用他的话说，在“展开”）的时刻降服于音乐；因为在袒露出弱点的时候，他的全部身心都激动起来。他总是被一种感情俘虏（最后一次是在乌尔丽克那儿），无法控制自己的时候，音乐便在这时冲破哪怕是最坚固的堤坝，膜拜的热泪夺眶而出，做为贡物和音乐而写成诗篇，壮美无比的音乐成为无意识的感激。音乐——有谁不

曾沉浸其中？——总是当人身心开放，在幸福的渴望之中变得柔情脉脉，长驱直入人的心灵：这正是尼采遇到的情况——当他满怀中至深的渴望来到南方，敞开他的心胸的时刻。仿佛一种异乎寻常的象征，在他一向从容不迫、平铺直叙的生活经由突如其来的净化转向悲剧意味的生活时，音乐降临力量；他以为他描述了“悲剧从音乐精神之中的诞生”，其实恰恰相反，他经历的是音乐从悲剧精神中诞生。压倒一切的全新感受不再满足于极有分寸的话语表达，它要求更有力的手段，更大的魔力：“哦，我的灵魂，你一定要学会唱歌。”

正是因为他天性深处那蕴藏着神奇力量的源泉被语文学、被丰富的学识、被冷静淡漠淹埋了那么长久，这时便尤其猛烈地喷发出来，以它强劲的激流，压迫他最纤细的神经末梢，他风格中最微妙的笔触，迄今为止一直只知描述的语言，像渗透、浸润了新的活力，顿时散发出音乐的气息：宣叙调式的庄严的行板——他以前作品中的沉重风格——如今有了“波动起伏”，有了音乐的多重运动。各种精湛完美的技巧闪烁其间——断音般精辟的格言警句，弱音般的抒情歌，拨奏一般的讽刺笑傲，以及对散文、格言、诗歌的大胆融合就连标点符号这些言语之间的无声之处——破折号、着重号，也产生了音乐的效果；德语中还不曾让人如此强烈地生出散文化为音乐的感觉。

像揣摩一部杰作总谱的音乐家，参透语言从未被触及的丰富内涵，是一位语言艺术大师的无穷乐趣：在强烈的不谐和音后面，隐含着多少和谐，又有多少形式的明晰蕴藏在那如痴如醉的丰盈之中啊！因为，不仅乐感颤动在语言的神经末梢，就是作品本身这时也给人以交响乐一般的感觉，它们不再源于大脑冷静周详的计划，而是直接来自于音乐的灵感。他本人谈及

《查拉图斯特拉如是说》的时候说，他是把它当作第九交响乐的第一乐章来写的，而《看哪，这人》的序言中那独特非凡的语言——那丰碑一般伟岸的词句难道不是为一座未来的宏伟教堂创作的管风琴序曲吗？诗如《夜歌》、《刚朵拉船歌》，难道不是从天边的孤寂之中飘来的歌声？除了他最后的欢呼——酒神颂，陶醉狂喜又何曾如此勇武和高蹈，成为古希腊的颂歌？上有南方澄澈的晴空，下有音乐奔涌的湍流，语言在这里委实化作了永无止息的浪涛，尼采的精神就在这波澜壮阔的海洋上旋转，直到被毁灭的漩涡吞噬。

就在音乐迅疾、猛烈地袭来之际，这个清醒无比的人，立刻觉察到与之俱来的危险：他感到，这急流会裹挟着他，将他带出自己身外。歌德对危险退避三舍——“歌德对音乐的审慎态度”，尼采的笔记中曾这样写道——，尼采却总是抓住危险的犄角；重新估定一切价值，这就是他抵抗的方式。于是他把毒鸩变成良药（就像对他的疾病）。他要令音乐以完全不同于从事语文学那些年的面目出现：那时他亟需的是精神的高度紧张、感情的兴奋激动（瓦格纳！）和平衡他另一半冷静的学究生活。而现在，他的思想本身已经是一种放纵和感情的挥霍，那么音乐就必须改作灵魂的镇静剂。它不可以再使他迷醉（因为此时一切思维已发出喧嚣声），而是要给予他荷尔德林所说的那种“神圣的静穆”：“音乐，作为怡神的手段，而不是刺激的手段”。他要一种成为避难所的音乐，当他遍体鳞伤、精疲力尽地从他精神的逐猎中踉跄而归，可以躲避其中，是疗伤的沐浴，是水晶般的水波，能使他遍体清凉、澄澈——musica divina——来自上界的音乐，来自爽朗的天空，而不是来自压抑郁结着激情的灵魂，一种使他忘我的音乐，而不是把他再次赶回他的内心；一

种“赞许鼓励”的音乐，南方的音乐，和谐如纯净的清水，无比单纯，一种“可以用口哨吹出来”的音乐；不要来自混沌的音乐(那已经烧灼着他自己的内心)，而要来自上帝创世第七天的音乐，这一天充满了安宁，只有大地众生礼赞上帝的歌声，一种安息的音乐：“我终于泊进了港湾：音乐，音乐！”

轻捷，这是尼采最后之爱，是他衡量万物的尺度。带来轻捷与健康的，便是好的：精美的食物，精神，空气，阳光，风景，音乐。凡是使人飞举轻扬，有助于忘却生命中呆滞和黑暗，真实的丑陋的东西，才赐予恩惠，因此才有这迟到的艺术之爱，“使生命成为可能”，是“生命的兴奋剂”。音乐，明朗、镇痛、轻盈的音乐，从这时起成了这激动不已的人心爱的甘醇。“没有音乐的生活纯粹是一桩苦行、一个谬误。”他在最后的危机之中，他是如此渴望着啜饮音乐那清亮的甘露，即使是张着爆裂、滚烫的唇焦躁地热望着水的高烧病人也不过如此。“可曾有人这样渴求着音乐么?”音乐是他获救的最后希望：他也正是因此痛恨瓦格纳，因为后者用麻醉剂、兴奋剂搅浑了冰清玉洁的音乐，他也因此而感到痛苦——为音乐的命运，如为一处裸露的伤口。这孤独的人摈弃了众神，唯有这一位他决不容许被人夺去——这是使他灵魂振奋、永葆青春的琼浆玉液。“音乐，唯有音乐——完美拥有音乐，以使我们不会面对真实而走向毁灭。”像溺水者，他牢牢地抓住音乐——生命中唯一不屈服于沉重的力量，让它把他升入它至圣至乐的境界。

而音乐为这诚挚的恳请深深打动了，它仁慈地俯身环住他跌落中的身体，所有的人都离弃了他，朋友们早就离开了，思想的也越走越远，越发漫无边际地游移：只有音乐陪伴着他，直到他最后的、七重的孤独。他触动什么，它同他一道去触动；他

在什么地方说话，它清亮的声音也响起来；它一再有力地托举起沉重地向下坠去的他，当他终于堕入深渊，它依然守护着他已然寂灭的灵魂；当欧佛贝克走进他的房间，看到神志丧失的他仍在钢琴旁用颤抖的双手摸索着弹奏和弦；当他们护送精神错乱的他回家去，他一路上都用动人心魄的旋律唱着他的《刚朵拉船歌》。音乐一直陪伴他到精神陷入一团漆黑，它那神奇的魔力与他生死相伴。

第七重孤独

> 一个伟大的人遭受摧残、压迫、打击，直至孤独。

“哦孤独，我的家园——孤独”——从寂静的冰川世界里传来这沉郁的歌声。查拉图斯特拉吟出他的挽歌，在他永远返回家园前夕唱的歌。孤独，这不一向是漫游者唯一的家、冰冷的灶、石头的屋吗？在他无止息的精神旅途中，他到过无数的城市：他一再企图在别处避开孤独，——但却总是回到它，伤痕累累，疲倦而失意——重归他的“家园——孤独”。

然而，由于总是如影随形地同易变的他一起漫游，孤独本身竟也变化了——当他再次端详它的面容，不由得大惊失色。原来，长期为伴，使得孤独越来越酷似他了——像他一样越来越严厉、冷酷、暴戾，它学会了伤害，长成了危险因素。当他依然柔声唤它为孤独，他熟稔、亲密的孤独时，它却早已更名改姓了：这第七重的至深的孤独，现在叫做孤寂；不再是遗世独立，而是被众人遗弃。因而在尼采最后的日子里，他的周围变

得可怕地空虚和死寂；连遁世的隐士圣徒也不曾像他这样形单影只，因为，他们这些狂热的信徒，至少还追随着他们的上帝，这上帝至少将他的影子投进他们的茅屋。可他，这个“谋杀上帝的人”呢？他既不再拥有上帝，也不再拥有同人：他越是赢得自我，就越是失去世界；他走得越远，包围着他的“荒漠”也越广阔。通常是最最冷门的书会缓慢和静静地增强其吸引人的强力：不知以觉察不到的影响力量在自身周围聚集起一个与日俱增的读者圈；尼采的作品却生出一种排斥力，日益激烈地把友好的一切从他身边推开，把他自己从时代中剥离出来。每本新书都使他分付出一个朋友、一个关系的代价。渐渐地，就连他的所作所为所能引起最后一点微薄的兴趣也冻僵了：他先是失去了古典语文学的同行们，随后失去了瓦格纳及其同道，最后连青年时代的伙伴也失去了。德国再也找不出一个出版商愿意出他的书，二十年的成果凌乱地堆积在地下室里，重达六十四公担①。为了使他的书还能出版，他只得动用自己那点可怜的积蓄和别人馈赠的钱。但是，不仅没有人买他的书，即使是送，也没人读他的书了。《查拉图斯特拉如是说》的第四卷，他靠自费仅得以多印了四十册，随后却发现，在七千万人口的德国，他只能给七个人各自寄上一册。此时的尼采，正处在创作的巅峰期，对他的时代而言，却显得那么陌生。没人流露出哪怕是一星半点对他的信任和感激；相反，为了保住仅存的一位青年时期的朋友欧佛贝克，他不得不为自己的书请求谅解。“老朋友”——我们仿佛听见他怯生生的语调，看见他满脸惶然地举起双手，这是一个曾遭受打击的人为防备新的一击而作的动作

①每公担在德国重50公斤，在奥地利重100公斤。

——，“把它从头至尾读完吧，别被搞糊涂了，也别疏远我，尽你所能对我好些吧。如果你不能容忍这本书，那也许只是不能容忍一些细枝末节罢了。”这就是一八八七年最卓越的头脑向世人奉上时代最伟大的书时的景况。他不知道还有什么豪言壮语可以用来讴歌友谊，除了说没有什么能摧毁友谊——“查拉图斯特拉也不能”。查拉图斯特拉也不能！——对世人来说，尼采的著作成了何等的负荷考验，变得何等尴尬！在他的天才与时代的鄙陋之间横亘着多么不可逾越的一道鸿沟！他呼吸的空气越来越稀薄，也越来越寂静、空洞。

这样一种空寂将尼采的第七重孤独变成了地狱：他在它的铜墙铁壁之上，撞得头破血流。“在我发自肺腑的呼唤之后——如我的查拉图斯特拉——，我却听不到一个回答的声音，没有，什么也没有，永远只有无声的，幻化出千万重的孤独——它是那么异乎寻常地可怖，能令最坚强的人崩溃”，他这样叹息着说道：“而我，并不是最坚强的人。我在受了致命伤后，才鼓起勇气的。”但他要的，不是支持、赞同或名声——恰恰相反，对他的斗士气质来说，再没有什么比激怒、蔑视、乃至嘲讽更受欢迎的了。“一个人如果处在弓张欲断的状态，那么任何一种情绪都会使他感到惬意的，但首先他必须很强大”——不管是冷冰冰还是火辣辣，哪怕是温吞吞，只要有个回答能向他证明他的存在、他的思想的存在！但是，连他的朋友也小心翼翼地躲开，他们在信里回避任何一个评断，就好像那会使他们难堪似的。这是一道伤口，它不断地向深处侵蚀，使他的骄傲和自信化脓、发炎，使他心焦如焚。“这道伤口叫做得不到回答”，就是这创伤使他的孤独生出了毒性并且变得狂躁不安。

这种焦躁不安又突然沸腾翻滚起来，从这颗受伤的心中奔

涌、迸发，如果把耳朵贴近他最后几年所写的文章、书信，你会听到，他的血液在过于稀薄的空气的压迫下，开始激荡着一种病态兴奋的搏动：这位攀登险峰、太空船夫的心胸激烈、热切地跳动、击荡着，在他致 Kleisten 的最后几封信中，字里行间也充满着这种紧张气氛，像一部爆裂的机器发出不祥的隆隆声、沙沙声。尼采那原本温文尔雅的举止，渐渐带上了一丝焦躁不安："长久的沉默激怒了我的骄傲。"——现在，他要不惜一切代价地得到回答。他写信、拍电报，催逼人家印他的书，要快、再快，就好像片刻的延迟就会带来什么严重的后果似的。他不再按计划行事了，他的主要作品《强力意志》还没有最后完成，他便迫不及待地从中抽出一部分章节，像火把一样，向着时代掷过去。"预示不祥的音调"寂灭了，从他最后的作品中发出一声呻吟，它饱含抑郁的痛苦，满怀讥诮的盛怒：焦躁像一根鞭子，将这些作品从他的内心抽打、驱赶出来。他的骄傲被"激怒"了，一向我行我素的他向时代发出了挑衅，期待着它勃然大怒。为了收效更显著，他在《看哪，这人》中"用一种足以名垂史册的玩世不恭"讲述了他的生活。在对回答的热切渴求之中，他写出了最后那些不朽的小册子，从没有一本书是在如此的贪婪和战栗的期待之中写出来的。他忧心忡忡，唯恐再也等不到成功的哪一天；他对回答的渴望使他心急如焚。你可以觉察到，每甩动一次鞭子，他都会停顿片刻，倾听可否有挨了鞭子的呻唤声传来。但是什么动静也没有，那一片"蔚蓝色"的孤独里不再有任何回声。死寂，像一只铁环紧箍着他的喉咙，即使是人们迄今所听到过的最毛骨悚然的怒吼也无法将其击碎。他预感到，连神灵也不能将他从这孤独的囹圄之中解救出去了。

于是在最后的时日中，不祥的盛怒攫住了这苦苦挣扎的人，像独眼被戳瞎的波吕斐摩斯① 咆哮着向周围抛掷石块，却看不见是否击中了目标；又因为没有一个人与他同甘共苦，他只有自己勉力抑制着抽搐的心跳。他谋害了一切神灵，于是他自立为神——“要配有如此作为，我们自己不成为神怎么能行呢？”他捣毁了所有的祭坛，那么他就得建起自己的一个：《看哪，这人》，为无人喝彩的自己喝彩，向无人赞誉的自己赞誉。他垒起语言的巨石，锤击声声，响彻整个世纪。他引吭高歌，歌声中洋溢着陶醉和狂喜，这是他的别世之歌，是他的业绩和胜利的颂歌。他阴郁地起唱，歌声中隐含着风雨欲来的呼啸，随后一阵笑声爆发了，尖锐、刻毒、迷狂的笑声，那是身陷绝境之人反常的兴奋，令闻者肝肠寸断：它叫做“看哪，这人”之歌。渐渐地，歌声中加进了骤然的跃动，笑声越来越尖啸着插进沉默的冰川；在酒神一般的狂迷沉醉之中他举手抬足，突然间，他凌空起舞，就在他那即将堕入的深渊之上。

深渊之上的舞蹈

> 如果你长久地凝望一个深渊，
> 它便也凝望着你了。

一八八八年秋季的五个月是尼采最后的创作时期。在人类

①波吕斐摩斯（Polyphemus）：希腊神话中的独眼巨神，以人肉为食。奥德修斯等人在海上漂流，一日上岸误入他所住的洞穴，一部分人被他吞掉。奥德修斯用酒将他灌醉，并设计弄瞎他的眼，才和其余的人脱险逃走。

创造力的历史当中，这段日子显得如此卓尔不群。一个天才在如此短暂的时间里，如此疯狂不歇地思索，这是前所未有的。世上从没有一个人像他这样，注定了头脑中要充盈着思想，变幻着意象，奔涌着音乐。如此丰沛、激情、疯狂的创作，在自古至今的人类思想史上，找不到任何可与之匹敌的对手。也许就在同一年，咫尺之遥的同一片天空下，倒有一位画家正经历着那同样被激发到了疯狂境地的创造力：在阿尔的花园里，凡·高以同样的速度和对阳光的迷恋，以同样喷薄欲出的创造力不停地作画。一幅闪耀着璀璨光芒的画刚刚完成，他那准确无误的笔端已经扑上新的画布，绝没有迟疑、计划或思考。创造几乎像作记录一般轻而易举，像具有了魔力一样明晰而敏锐，幻象一个接着一个。一个小时前刚刚离开凡·高的朋友，会在回来时惊讶地看到又一幅完成的新作，并且他已经饱蘸画笔，目光灼灼地开始画第三幅了：扼住他咽喉的魔鬼，容不得片刻喘息、间歇，只顾加鞭狂奔，而不管他胯下那躯体已经气喘吁吁，全身滚烫。同样，尼采也是一部接一部无休止地写着，其敏锐迅捷空前绝后。十天，十四天，三星期——这就是他最后作品所持续的时间——构思、酝酿、阐发、成形、润色，所有这些都浓缩在一起，没有孕育期，没有探寻摸索，也没有斟酌推敲，一切都是一气呵成，完美无瑕，熔炼和淬火同步进行。从不曾有过一个头脑如此持续地高度紧张，并且闪电般地将思想转换成语言，联想、幻想从不曾如此神速地连属成章，落在笔端，而思想则是那样无比清晰。但是这样的丰盈之中，你却感觉不到丝毫吃力的迹象，创作不复是一桩辛劳，他只需听任那更高的主宰为所欲为。在思想的波峰浪谷之间，他只需抬起他深邃的目光，“深谋远虑”的目光，便越过广袤的时间，将过去和未来

一览无余(犹如荷尔德林最后那渴望通灵的目光)。不过他眼中的时间却清晰得触手可及,他只需伸出手去——渴望地、迅疾地——,就可以将它握在手心,而它便立刻灵动起来了,洋溢着形象、律动着音乐。在那段拿破仑一般勇往直前的日子里,这股思想、意象的激流从没中断过一秒钟。那原始之力的浩荡洪流冲击着他,他被淹没了。“查拉图斯特拉突袭了我”——他一再讲起这种遭遇袭击,那是在一个强力面前的缴械,就仿佛他头脑中那道用来拦住洪水的理智暗堤坍塌了,于是洪流一泻千里,而他则听之任之!“大概从不曾有过什么产生于同样力的丰盈”,尼采这样热烈地谈及他最后的作品。但他只字不敢提到那充盈着他,又使他爆裂的,正是他自己的力量。相反地,他陶醉而虔诚,因为他只“传达来自彼岸的命令”,他是一个欣然被更高的主宰之力占据了全部心灵的人。

但是,有谁能描绘得出这灵感的奇迹,这持续了五个月、没有片刻间歇的创作的暴风骤雨呢?因为他自己已然在欣喜若狂的感激之中,在强光的笼罩之下,描述了他的体验和感受。我们只有将他这闪电击出的一段文字抄录下来:“在十九世纪末的今天,可有谁清楚地知道,在更强盛的时代里,诗人们是如何称呼灵感的么?我将在别处对此作出描绘——事实上,你头脑中只要还残留着一点迷信思想,你就几乎不可能摆脱这样的念头,你只是一个无比强大的力量的化身,它借助你开口说话。‘顿悟’这个概念如果意味着,你的眼睛、耳朵突然间无比准确入微地捕捉到了什么,它使你深深地震撼、倾倒,那么,这就是这种状态最确切的形容了。你倾听而不必寻找,你索取而无需询问是谁在给予。像一道闪电,蓦然间,一个思想亮起来了,不可避免地,毫不犹疑地——我从来都别无选择。这是沉迷的

狂喜，它有时会在泪泉之中消解，当它袭来时，你会身不由己地时而大步流星，时而缓步轻移；这纯然是忘乎所以，但又无比清醒，能意识到无数细致入微的颤动，甚至直到足尖；这是快乐的深谷，其中一切阴郁痛楚都不是它的对立面，而是这光的充盈之中一抹不可或缺的色彩；这是一种对韵律的本能直感，它覆盖了形式的广阔天地；迫不及待地延展韵律，这几乎成了对灵感之力的节制，以平衡它施加的压力、张力……在更高的意义上，这一切都并非有意为之，而是置身于一股自由、必然、力和神性的激流之中。最奇特的是意象、比喻的无意天成：你再也无需概念，一切意象、比喻就已争先恐后地作出最贴切而又最凝练的表达。真的，就好像各种事物自动走上前来，要求充当比喻。这让我们想起查拉图斯特拉的话（‘一切都含情脉脉地走来听你讲话，向你献媚讨好；因为它们想要驾驭你。你随便驾驭着一个比喻便可以驰向任何一个真理。一切存在的词汇和词汇匣都向你敞开；一切存在都要在你这儿化作语言，一切生成都要向你学习说话。’）这就是我对灵感的体验。我毫不怀疑，要上溯到数千年前，才有可能找到一个敢于告诉我这也是他的体验的人。”

我深知这自我陶醉的欢快音调今天会被医生诊断为欣快症，是来日无多的人最后的快感，是典型的自大狂病人的症状。但是我还是要问，历史的长河中可曾有过一种心醉神迷的创作状态伴随着如此水晶般剔透的纯净清晰？因为尼采的最后作品举世无双的神奇之处就在于，无比的明晰与无比的陶醉结合一起，像两个梦游者结伴而行，既拥有酒神乃至猛兽一般的爆发力，又像蛇一样聪明，否则，那些热情奔放的人，被狄俄尼索斯迷醉了灵魂的人，只会从黑暗中呢喃着沉郁压抑的话语，犹

如含混的梦呓；这些俯视深渊的人，他们那带着莫名的神秘深奥的语调，似乎正是来自那个世界。那里使用的语言，我们只能隐隐约约而又不无惧意地去感觉、去臆测，我们的头脑并不能充分理解——尼采却在他的醉意中始终保持着钻石一般的清澈坚硬。他的话即使在狂热之中也那么锋利尖锐。大概从没有人俯身在发疯的边缘，却又丝毫没有头晕目眩，而是像尼采那样深邃、清醒：他的语言（不像荷尔德林和其他神秘主义者）没有染上幽暗的色彩，而恰恰在最后时刻无与伦比地真切、清晰，你甚至可以把它形容为“被神秘之光洞彻”。当然，这里闪耀着的是危险的光芒，它犹如午夜的阳光，明亮而诡谲，它升上冰山，通红地燃烧着，它是灵魂的北极光，其壮丽奇谲令人悚然动容。它不给人温暖，而是令人不寒而栗；它不使人头晕目眩，却可以置人于死地。荷尔德林被感情那沉郁而汹涌澎湃的韵律裹挟乃致吞没，尼采却被自己发出的光芒烧毁——那夺目的白光像柄柄利剑，令人无法忍受。尼采崩溃、死于光的射线，被他自己的精神烈焰烧成了灰烬。

他的灵魂在这强光之下燃烧、颤抖已有很久了，长着一双慧眼的他经常震惊于这光的丰盈和他自己心灵的明朗。“我感情的强度使我惊骇，令我开怀。”但再没有什么能约束这丰沛的洪流，这鹰隼一般自天而降的思想发出的清响夜以继日地包围着他，直到血液在他的太阳穴里轰然作响。夜晚，药物能起些作用，盖起一层薄弱的睡眠屋顶，遮挡幻象那如注的暴雨。但神经像一根燃烧的电线：他整个成了电，成了闪电一般闪烁的光。

在灵感疯狂的漩涡之中，在思想倾泻而下的激流之中，尼采失去了足下坚实平坦的大地；理智被无数魔鬼撕扯着，他不再知道自己是谁，他的极限在哪里，这一切难道奇怪么？他的

手（自从它不再听从他自己的指挥，而只记录上界那个更高的力量的口述），早已惮于在信上签写他自己的名字弗里德里希·尼采，因为他隐约感到自己正经历着非同寻常的东西，他早已不再是瑙姆堡一个新教牧师的儿子，而是一个还没有名字的生物，有着压倒一切的力量，是一个新的为人类殉难的烈士。于是，自从他感觉到，自己已与那超凡的力量结为一体，成了力和传递力的媒介，而不再是人，便只用象征意义的符号“怪兽”、“钉在十字架上的人”、“反基督徒”、“狄俄尼索斯”签在他传达的福音之上。“我不是人，我是炸药。”“我是一个具有历史意义的事件，以我为界，人类的历史分成两半。”于是他带着渎神的狂傲在可怕的沉默之中怒吼。就像在燃烧的莫斯科，拿破仑面对着俄罗斯没有尽头的严冬，周围是他溃不成军的部队，可他依然威严地颁发着一道道命令（那气概离可笑不过举步之遥）。尼采也在他大脑的克里姆林宫里创作他的小册子，他命令德国的皇帝到罗马去，由他判处枪决；他敦促欧洲各国对德国采取军事行动，他要给德国穿上约束衫。怒火从没有这样狂暴地迸发，渎神的傲慢从不曾使一颗灵魂如此超凡脱俗。他的话如同抡起的铁锤，重重砸在世界的大厦之上：他要重修历法，用一个反基督徒的出现取代基督诞生。他置自己的画像于所有时代的中流砥柱之上——即使是疯狂，尼采也比其他精神错乱之人来得辉煌；在这一点上支配着他的也是同样壮丽的丰盈。

灵感的激流从不曾像对这个短暂的秋季中的尼采这样贯注在一个创作中的人身上。“从没有过这样的创作、感受和痛苦：只有神，只有狄俄尼索斯才会这样受苦。”——这些话发自开始丧失理智的尼采，它们千真万确。因为那个四层楼上的斗室，西尔思-马利亚的栖身之处，它们留宿的不仅是神志处在明灭摇曳

之中的弗里德里希·尼采，同时还有这个世纪在走到尽头时所能听到的最大胆的思想，最豪迈的话语：创造的精灵溜到了这太阳暴晒着的低矮的屋顶下，慷慨地馈赠那个穷愁潦倒、默默无闻、迷惘绝望的人，远远超过了一个人的承受能力。在这局促的空间里，被无限扼制着，这穷途末路上惊恐的生灵踉跄摸索着，头顶上霹雳闪烁，它照彻黑暗，昭示未来。一个神——他像疯了的荷尔德林一样，感到头顶上有一个神，一个烈火之神，没有一双眼睛敢于直视他的面孔，他的气息会烧毁一切……战栗之中，他一再抬起头，想辨清他的容颜，可他神思涣散了……他，感觉、吟咏、承受着一切的他……难道他……他自己不正是神么？……他，他是谁？……他是被钉上十字架的人，还是死了的上帝，抑或是活着的神……他青年时代的神，狄俄尼索斯……或许他集二者于一身，是被钉在十字架上的狄俄尼索斯……思路越发混乱了，太多的光使那激流的喧嚣声太响了……那还是光么？那不是音乐么？阿尔伯尔托路四层楼上的小屋鸣响起来，所有的天体通体透明，震荡着，每一层天都焕发着异样的光彩……哦，这是怎样的音乐！泪水夺眶而出，浸润了面颊，温暖、热烈……哦，这是何等神圣的深情，这是何等宝贵的幸福……那么现在……多么光明……下面，街道上，所有的人都在向他微笑……他们抬头向他致敬，那边的女商贩，正从她的篮子里挑出最美的苹果……一切都在他——谋杀上帝的凶手面前躬身，一切都向他欢呼，欢呼……为什么？……对了，他想起来了，反基督徒降临人间了，他们高唱着“和撒那①，和

①和撒那（Hosianna）表示欢乐和欢迎的呼喊声，原为对进入耶路撒冷的耶稣表示欢迎的呼喊声。

撒那”……一切轰响着，世界在欢呼声中、音乐声中轰响……随后一切又突然归于寂静……有什么东西倒下了……是他自己，在房子前面倒下了……有人把他抬了起来……现在他又在房间里了……他睡了很久么，四周这么昏暗……立在那儿的钢琴，音乐！音乐！……突然有人进来了……这不是欧佛贝克么……可他在巴塞尔，那么他自己，他……在哪儿？……他糊涂了……他们为什么那么古怪地、忧心忡忡地看着他？……然后是一辆车，车……铁轨多么奇怪地铿锵作响，就像是要唱歌一般……是啊，它们在唱他的刚朵拉船歌，他要和它们一起唱……在无边的黑暗中唱……

那以后是在另一个地方的房间里，永远是黑暗，黑暗。无论内外，再也没有太阳，再也没有光。在他下面的什么地方还有人在说话。一个女子——那不是妹妹么？可她走了呀，她不是远在异乡么？——她在读书给他听……书？他不是也写过书么？有人温和地回答了他。但他再也听不懂了。如果谁的心灵曾有那样的飓风席卷而过，那么他对任何人类的声音都会充耳不闻。谁被魔鬼那样深深地凝望过，他就永远被灼瞎了双眼。

自由的引路人

“伟大”的含义：
指明方向。

“在下一次欧洲大战之后人们就会理解我了。”在尼采最后的文字中有这样一句预言跃入我们的眼帘。因为确实，直到芸芸众生经历了世纪转折点那个风云变幻，险象环生的时代之后，

这位伟大的警告者功彪史册的真正意义才被人们认识到：整个欧洲令人窒息的道德气氛在这个天才的头脑中获得了淋漓尽致的宣泄——那是人类思想中掀起的狂澜，它先于现实中的狂风暴雨。当别人还蜷缩在空洞、虚妄的炉火边取暖，尼采“思虑深远”的目光已看到危机及其根源了：那就是“民族心灵之上的疥癣、血液中毒，使得各民族彼此避之唯恐不及”；正当其他一切力量都在蒸蒸日上之时，用“蠢牛式的民族主义”，除了向来如此的惟我独尊，就没有一点长进。当他发现那企图将“欧洲小国寡民、四分五裂的状态沿袭到永远”，维护建立在唯利是图基础之上的道德的垂死挣扎，他痛心疾首地发出大难即将临头的警告：“这种荒谬的状况不能再持续下去了”，他激动地用指在墙上写着，“我们已经如履薄冰了，已经感觉到解冻的风那温暖的危险的呼吸。”没人能像尼采那样觉察到欧洲社会大厦将倾的噼啪作响并绝望地向全欧洲大声疾呼，呼吁时代远离那沾沾自喜的乐观主义，逃向诚实、清醒和精神的自由。没有人比他更强烈地感觉到，一个腐朽的时代已行将就木了，而一个强盛的新时代正锋芒初露：我们现在才知道了这一点。

这一存亡绝续的时时刻刻，他是用自己的生命去思考、去体验的，他的伟大、他的英勇就体现在这里。那蹂躏他的精神，并最终使其崩溃的巨大压力，将他与更高的力量连结在一起：那压力不是别的，就是世界罹患的毒瘤破裂前发作的高烧。精神的风暴鸟儿总是在风云突变，狂澜乍起的前夕就展翅飞翔，而盲众蒙昧的信仰中，总有彗星在战争和危机爆发前拖着血染的轨迹划过夜空，这迷信之中总有一点是真的。尼采就是这样一个更高力量的先兆，是山雨欲来时天际的闪电，是山谷里暴雨倾盆前山间呼啸的狂风，没有人如此准确地预感到我们的文明

正面临着洪灾的肆虐。但这是精神的永恒悲剧：它那高瞻远瞩的疆界并没有扩展到时代那凝固浑浊的空气之中，虽然精神的苍穹之中，预感征兆已然闪现，预言扑打着翅膀，可时代却永远是这样冥顽不灵；即便是整个世界里最清醒的天才，仍不足以让时代理解：就像那个目睹了波斯的灭亡，徒步奔向马拉松的战士：长道漫漫，心敲如鼓；当他终于抵达雅典，却只来得及用一声激动的呐喊报告他的消息（随后一腔热血便自他滚烫的胸中喷涌而出），尼采也只能发出文明已岌岌可危的警告，却无回天之力；他也只来得及向世界发出一声痛彻肺腑、令人永志难忘的呐喊，精神便随之崩溃了。

我觉得，尼采最忠实的读者雅各布·布尔克·哈尔特在他给尼采的信中，最出色地向我们，向所有人昭示了尼采的真实业绩：他的书“增添了在世界的独立性”。这明达广博的人明确地强调是“在世界的独立性”，而不是“世界的独立性”，因为独立性总是存在于个体之中，它是单数的，不能被加倍，也不会从书本和教养中生长出来：“没有英雄时代，只有英雄的人”。永远只有单个的人，把独立性带进世界并树立起来——只是为了自己；因为每一颗自由的心灵都是一位亚力山大——他以狂飙之势攻城掠地，但他没有传人：一个自由的王国总是在摄政者、管理者、诠释者、传达者手中没落，奴才掌握了发言权。因此尼采的独立自主并不向世界灌输某种学说（那是学究们的观点），而是注入一团大气，无比澄澈、灿烂、激情洋溢的大气，它来自一个在摧枯拉朽的暴风雨中解放自己的鬼才。步入他的书的世界，你会嗅到臭氧的气息，那是洗尽一切陈腐、暧昧和窒闷的纯而又纯的空气：你可以在这英雄的广阔天地里纵目远眺，直望进九天之上，呼吸到透明清晰到极点的利剑般的空气，

一种为坚强的心脏和自由的灵魂准备的空气。自由，这永远是尼采最高的意义——他生命的意义、他毁灭的意义：就像大自然用热带的旋风暴进行自我破坏，以发泄它积蓄过多的能量，精神也需要一个魔鬼式的人物，不时奋起反抗传统思想的势力和单调乏味的道德，那是一个捣毁世界也捣毁自我的人；比起那些雕塑家、画家来，这英勇的叛逆者也是毫不逊色的创造者；如果说前者昭示了生活的丰富多采，后者则指出生命的无限深邃。是啊，只有通过这些悲剧性人物，我们才真切地测出感觉的深度；唯有借助不羁的人，我们才能最大限度地认识人类。

郭颖杰 译

三位作家

谨向马克西姆·高尔基表示最真诚的感激和崇敬！

作者的话

对人类的严格研究就是人。

蒲 柏

在我试图说明关键性的典型人物身上那种有创造力的精神意志，并且又通过形象来说明这些典型人物的《世界建筑师》这套描述性的系列丛书里，这本第三卷既是前两卷的对立面，同时又是对前两卷的补充。《与魔的搏斗》把荷尔德林、克莱斯特和尼采表现为被魔力驱动的悲剧性气质的人的三种变化形态。这种气质既超越自身，也超越现实世界、抗拒着无限的东西。《三位大师》则把巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基说成是叙事文学世界创造者的典型。他们在自己的长篇小说宇宙里建立起来了与现有的真实并存的第二个真实。《三位作家》既不同于第二卷里写作家那样进入无限的事物中，也不同于第一卷那样进入现

实世界，而是完全退回到作家本身。这三位作家都无意识地认为，自己艺术最重要的任务不是去摹写宏观世界，不是去摹写丰富多彩的现实存在，而是把自我的微观世界发展成为一个世界。因此，对于他们来说，什么真实都没有自己存在的真实重要。这样，那些心理学称之为外向的，面向世界的作家，即世界创造者的作家，把自我溶解在他所描绘的客观事物中，直到找不到的时候为止（最为完美的是莎士比亚，他已经合乎情理地变成了神话），与此同时，主观的感觉者，也就是内向的感觉者，则是面向自己，让人世的一切在他的自我中结束。因此他首先是他自己的生平的塑造者。无论他选择什么体裁，是戏剧，是叙事诗，是抒情诗，还是自传，他都是在不自觉地把他的自我作为媒介和中心塑造到每一部作品里去。他的每一次描述首先都是描述他自己。以卡萨诺瓦、司汤达和托尔斯泰这三个人物为例阐明这种研究自我的主观主义艺术家类型及其十分重要的艺术体裁——自传。这就是第三卷的意图和疑难问题。

我知道，把卡萨诺瓦、司汤达和托尔斯泰这三个名字放在一起，乍听起来令人感到惊异，而不是令人感到信服。首先人们想象不出来那样一个价值水平，在这个价值水平上，像卡萨诺瓦这样，一个放荡不羁的和非道德的骗子，一个令人生疑的艺术家会与像托尔斯泰这样一个英勇的伦理学家，一个十分完美的人物相遇。实际上，这样在一本书中并列并不意味着他们是在同一个思想水平上，不分轩轾。恰恰相反，这三个名字象征性地代表着三个阶段，所以是一种上下重叠，是同一类型不断提高的性格形态。我再重复一遍，这三个名字不是代表三个同等价值的形态，而是代表同一种创造性功能即自我表现升高的三个阶段。不言而喻，卡萨诺瓦代表的是初级的，最低等的，

原始的阶段，也就是质朴的阶段。在这个阶段里人们还把生平与外部感性的，实际的经历等同起来，还只讲述自己生活无拘无束的过程及重要事件，而不对这种过程和事件进行评价，甚至也不进行研究。司汤达已经使自我表现达到了一个比较高级的阶段。这就是心理学的阶段。在这个阶段里人们再不满足于单纯的讲述，再不满足于粗略的curriculum Vitae（简历），而是对自身产生了好奇心，要对自身原动力的机械装置进行观察研究，要寻求自己行动和放弃行动的动机，也就是要寻求内心领域里的对剧性。这样就开始了一种新的自我观点：自我作为主体与作为客体所进行的双重观察，这也就是内心的与外部的双重生平。进行观察的人观察自身，有感觉的人检查自己的感情——于是不仅现世的生平，而且连心理的生平也都形象地进入了观察的范围。后来在托尔斯泰这个典型身上，这种心理的自我观察，由于同时也变成了伦理学的和宗教性的自我观察，所以就达到了观察的最高级阶段。准确的观察者描述他自己的生活。精确的心理学家描述感受引起的反射。此外自我观察的新要素，也就是良心的无情眼睛，观察着每一句话的真实性，每一个意向的纯洁性，每一次感受持续作用的威力。由此可见，自我描述超越了好奇的自我研究，变成了道德性的自我检验，也就是自我审判。艺术家在进行自我描述的时候，不仅要追寻自己现世表现的类别和形式，而且还要追寻自己现世表现的意义和价值。

这种类型的自我描述艺术家善于将他的自我充满到一切艺术形式里。但是他只有在一种艺术形式中达到了完全实现。那就是在自传中，也就是在对于自我包罗万象的叙事诗中。这种类型的艺术家每个人都不自觉地致力于这种艺术形式。然而很

少人能够实现意图。在一切艺术形式中，自传是罕见卓越成功之作的艺术形式，这是因为它是一切艺术类型中最具有责任感的类型。因此很少人尝试写自传（在浩如烟海的世界文学中仅能举出十多部表现精神本质之作），也很少人对自传进行心理学的观察思考。原因是，这样的观察思考必须毫无拦阻地从直线行走的文学领域下到精神科学最深层的迷宫里去。不言而喻，在这里鲁莽冒失是很不适宜的。在这篇前言的狭小范围里只能简略地谈谈现世自我描述的可能性和限度，只能用勾画点到的方法预奏起这个疑难部题的主题，引出齐奏来。

率真的想法认为，自我描述必定是每个艺术家最发自本能和最轻而易举的任务。这是因为创作者对谁的生平还能比对他自己的生平更熟悉了解呢？对于他来说，这种生存中的一切重大事件都是料想到的，最秘密的事情也是已知的，最隐蔽的东西在他心中也觉得是显而易见的。因此，要讲述他现在生存和过去生存的“这种”真实，除了打开记忆库，写出来生平事实以外，他无需作任何其他努力。所以说，当剧院里拉开遮掩创作好的戏剧的帷幕，拆去把自身与世界隔离开的第四面墙的时候，几乎再无需干什么，就成了一幕戏。而且不仅如此！由于这是没有幻想地，单纯机械地描述一种有序的真实，所以也不大需要画家天才的摄影术。自我描述的技艺似乎根本造就不出艺术家，而只能造就出诚实的记录员。从原则上说，随便哪个人都能够成为自己的传记作者，都能够用文字表现他的种种危难和命运。

但是历史教导我们，通常自我描述者所取得的成功从来不过是参与对他所经历的纯粹偶然事件、事实提供简单的见证而已。与此相比，由自己创作内心的精神画像就总是要求训练有

素，观察力敏锐的艺术家。而且甚至在这样的艺术家中也只有为数寥寥的几个人适于作这种异乎寻常和责任重大的尝试。这是因为在令人生疑，鬼火闪烁的回忆朦胧状态中没有一条路是无法通行的，就像一个人从他公开明显的表面下降到自己最深处的幽暗王国，从他神采飞扬的现在进入他那荒芜迷漫的往昔那样。为了从旁边绕过自己的深渊，要在自我欺骗与随意健忘之间狭窄而滑湿的道路上行走，独自摸索着走进最近的孤寂中去——在那里如同浮士德走向众女神的路上那样，他自己生平中的情景只是作为曾经存在过的真实的象征依旧还“没有生气地一动不动”悬浮着！——他得进行多少冒险呀！在他能够有资格说出“Vidi cor meum!”（我看清楚了自己的心！）这句庄严的话之前，他需要多么巨大的英勇容忍和自信呀！然后再从内心的这个最深处回转，上升到进行着抗争的形象世界，也就是从自我观察进入到自我描述，这又是多么艰难呀！最能清楚地表明这种冒险行为的巨大艰难的，莫过于成功之作的稀少了：成功地把精神形态的自我雕像写成文字的人是屈指可数的。而且就在这些相对完美的作品中还有多少遗漏和缝隙，还有多少做作性的补充和不自然的掩饰呀！在艺术中正是那些最贴近身边的东西总是最难以表现的东西，看来轻而易举的事情却是最艰巨的任务。因此，艺术家真切地塑造当代及历朝历代的任何人的困难都没有真切地塑造他本人的自我的困难大。

话虽如此，但是是什么原因世世代代总还在推动新的尝试者涌向这个几乎无法圆满完成的任务呢？毫无疑问，而且事实具在，是人被迫赋予了一种原始的推动力，也就是天生具有对自我永存不朽的要求。每个人都作为亿万分子中的一个分子，被置于流动之中，受暂时性的阴影笼罩，注定要改变和变化，被

奔腾不息的时代拖拉而去。每个人都不由自主地（凭借永存的直觉）想方设法把他那曾经一度而又永不再现的情景保存在持续若干时间，也许持续比他长久的遗迹中。生育和为自己作证，归根结底，指的是同一种功能，一种相同的努力，就是至少要在不屈不挠，延续生长的人类大树干上留下一个暂时性的痕迹。因此每一篇自我描述都是这种为自己作证的愿望最强烈的形式，而且最初尝试的自我描述都还欠缺肖像的艺术形式，缺少文学的帮助。或是给坟头砌上一层方石块，或是以笨重的楔形墓碑赞颂些无从查考的业绩，或是在树皮上刻画——单个人最初的自我描述就是以方石块的语言通过数千年的空旷空间对我们讲述的。那些业绩迹早已无法探明究竟。那个已经烟消云散的一代人的语言已经变得无法理解了。但是他们所表现出来的那种塑造自己，保存自己，并且经过自己的呼吸把曾经存在一个某人某氏的痕迹转交给生气勃勃后代的感情冲动是很明显的。由此可见，使自我永存不朽这样一个不自觉的模糊意志就是一切自我描述的根本动机和开端。

很久以后，又过了千百年以后，有觉悟和更有知识的人类才在内心或是直截了当或是模模糊糊地为自己作证的要求之外，分出了一个第二意志。这就是把自己作为一个自我来认识，并且为了了解自己而说明自己的个人要求，就是自我观察。正如奥古斯丁① 很精彩地说的，如果一个人“变成了自己的问题”和他为自己寻求的，而且也只属于他的答案，那么，他为了更清楚明白、更一目了然地认清自己，就会把他一生的道路如同展示地图那样，展开在自己面前。他不是想要对别人说明

①奥略里·奥古斯丁（354—430），史称“教会之父”。

自己，而是首先想要对自己说明自己。在这里就出现了一个分岔路口（至今在每部自传中还清晰可辨）：是描述生活，还是描述遭遇见闻；是为别人进行说明，还是对自己进行说明；是写客观的，外部的自传，还是写主观的，内心的自传——总之是向别人倾诉，还是自我诉说。一类倾向于公之于众，面对社区民众进行忏悔，或者在书中进行忏悔。另一类是独白式的思考，多半都满足于写在日记里。只有如歌德、司汤达、托尔斯泰这样一些真正才识全面的人尝试进行一种完美的综合，并且使自己在两种形式里永存不朽了。

然而自我观察还仅仅只是一个准备步骤，一个无需思索的步骤。因此，任何真实，只要它自身是适当的，就还容易保持真实。到转达给别人这种真实的时候才开始了艺术家真正的困难和痛苦。然后才要求每一个自我描述的人表现出坦诚的英雄主义。这是因为根源是一样的。正如交际的约束促使我们把个人的往事友好地告诉所有的人那样，在我们身上还有一种相反的强烈欲望——同样是保持自我的基本意志，隐瞒自我真相的基本意志——在起支配作用。这种相反的强烈愿望通过羞惭来对我们说话。正如女人由于本性的意志谋求献身于人，而又由于清醒感情的相反意志想要保卫自身那样，在心理上那种使我们向全世界倾吐衷肠的忏悔意志也在与劝导我们把最深的秘密保守起来的内心羞惭进行着搏斗。这是因为最虚荣的人本人（而且正好是他）觉得自己不像他想要出现于别人面前时那样的卓尔不群，那样的完美无缺。因此，他所追求的是，让他的那些丑恶的秘密，他的缺陷以及他的浅薄狭隘，都随他一起死亡。与此同时他还想让他的形象活在人间。由此可见，羞惭是一切真实自传的永久敌手，因为羞惭谄媚地诱使我们不照我们曾经

是的样子进行描述，而是照我们希望被看到的样子进行描述。羞惭会施展种种狡猾伎俩和欺诈骗术引诱准备以诚实对待自己的艺术家隐藏内心深处的事情，遮蔽他的要害之处，掩饰他讳莫如深的问题。羞惭无意识地教导塑像的手舍弃或者欺骗性地美化有损于形象的琐碎事情（但在心理学上说却是最本质的东西!），以便巧妙地分配光线与阴影，从而把性格特征修饰成理想的形象。但是谁要是软弱地屈从于羞惭的谄媚催促，那么，他所作到的准定是自封为神或者为自己辩护，而不是自我描述。因此，一切诚实的自传所要求的前提条件不是单纯和漫不经心的讲述，而是必须时时刻刻严防虚荣心渗透进来，是对自己世俗本性不可遏止的倾向——为讨世人喜欢在肖像进行自我调整——严加防止。为了达到艺术家的诚实，在这时还需要有一种特殊的，总是在千百万人中难得一见的勇气，因为在这时除了自我——见证人和法官，原告和被告都集于一身的自我——以外，没有别的人能够对真实性进行监督和对质。

对于这种不可避免的反对自欺欺人的斗争，至今还没有完善的装备和防护手段。这是因为，正如在各种军事手工业里边，为了对付更为坚硬的护胸铠甲总是发明出穿透力更强的枪弹那样，人们在学习每一种情绪的知识的同时也就学到了谎言。如果一个人决心对羞惭闭门不纳，那么，羞惭就会像蛇一样随机应变，从隙缝中爬进来。如果一个人为了避开羞惭而从心理学上研究羞惭的奸诈与狡黠，那么，羞惭准能学到更巧妙的新花招和新的炫耀办法。羞惭如同一头豹子，险恶地藏身于暗处，为的是在人尚无防备的那一霎那间凶狠地跳出来。由此可见自欺欺人的艺术正是凭借知识能力和心理上的细微变化得到精炼和提高的。只要一个人还在粗野和无耻地操纵事实，那么，他的

谎言就总是既笨拙又易于识别的。谎言只有在悟解力机敏的人那里才变得精巧起来，又只有对于认识的人来说是可以认识的。这是因为谎言藏身于最令人迷惑，也最冒失的骗人形式中，所以谎言最危险的假面具表面上总是真诚的。正如蛇最喜欢窝藏在岩石底下那样，最危险的谎言都最喜欢窝藏在高尚而激昂的自白中，窝藏在颇为显露英雄气的自白中。因此，我们在读一部自传的时候，正是在讲述者最勇敢，也最令人惊愕地揭露自己和攻击自己的那些地方，要特别小心提防，这种激烈的忏悔方式是否想要在高声嘶喊和捶胸顿足的背后隐藏起一个更为秘密的自白。所以说，在自我忏悔中有一种几乎总是暗示隐秘弱点的大力士派头。这是因为，一个人与其揭露自己那怕是微不足道的，可能令人感到好笑的性格特征，会更乐于比较轻松地揭露自己最令人恐惧和最令人厌恶的事情。这一点属于羞惭的根本秘密。所以说，在所有的自传中，无论何时，何地，对于挖苦嘲笑的恐惧都是最危险的诱骗。甚至像让·雅克·卢梭这样很真诚地愿意讲出真实的人，也以一种令人生疑的彻底态度大张挞伐他的种种性欲错误，并且懊悔地承认，他这位著名教育论著《爱弥儿》的作者让他的子女都在育婴堂里毁掉了。但是实际上这种貌似英雄的供认掩盖了远为更通人情，但也使他更感困难的供认：很可能他从来没有过孩子，因为他是没有能力生育孩子的。托尔斯泰则宁愿在忏悔中把自己痛斥为淫乱者、杀人犯、盗贼、奸夫，却不肯用一行字承认这样一个细小的事实：就是他在漫长的一生中对他的伟大对手陀思妥耶夫斯基的认识是错误的，对待是不宽容高尚的。藏身于供认的背后，而且正是在坦白中隐瞒自己，这是自我描述里边最巧妙，也最能迷惑人的自欺欺人谎言。戈特弗里德·凯勒就曾为了这种转移

注意力的花招而尖刻地讽刺过一切自传："这位承认他犯了所有七大深重罪孽，却故意隐瞒他的左手只有四个手指。那位讲述和描写了他脸上的一切色斑和背上的小块胎痣，单单对作伪证重压着他的良心的一事讳莫如深。如果我就这样把所有的自传放在一起，都与他们视为水晶般纯洁的坦诚作一番对比，那么，我就会问自己：有坦诚的人吗？可能有坦诚的人吗？"

实际上，在某个人的自我描述里要求关于此人的情况绝对真实是毫无意义的，就如同在人世的宇宙里要求绝对的公正、自由和完美一样。要始终忠于事实的最热情的决心，最坚强的意志，从一开始就是不可能的。这是因为这样一个无可否认的事实：我们根本不具备对于真实可靠无误的感觉器官；早在我们开始讲述自我之前，我们就已经为了阅历的真实景象而受到了我们的记忆的欺骗。这是因为，我们的记忆决不是行政机关里井井有条的档案柜。我们所经历的一切事实，一桩桩，一件件，都用文字固定下来，真切可靠而且不可更改地储存在里边。我们称之为记忆的东西是安装在我们的血液的轨道里的，是淹没在我们的血液的波涛里的。它是一个活生生的感觉器官，屈从于种种变动和变化。它根本不是一个冰箱，不是一个保存装置，可以把从前的一切感受稳定不变地存放在里边，保持它们的自然本性，保持它们本来的原汁原味，保持它们在历史中存在过的形态。在我们急匆匆用一个名字进行理解，并称之为记忆的这种正在活动和涌流而过的东西中，一切事件都在溪水底里像砾石一样移动，都相互撞磨，直到面目全非。这些事件现在都彼此适应，自行重新排列，并且以一种异常神秘的保护形态来接受我们愿望的形式和色彩。在这种变压器式的环境里根本没有或者几乎完全没有什么东西是保持不变的。每个后来的印象

都使得原先的印象阴暗模糊。每一次新的回忆都否定原先的回忆，直到否定得难以辨认，还常常否定得转换成了对立面。司汤达是承认记忆的这种不诚实并承认自己无力达到绝对忠实于历史的第一个人。他承认，他再不能够分辨，他在心中发现为“越过大圣伯纳德山口①的通道”的景象，是否真的就是对自己所经历过的情况的回忆，或者仅仅是对后来看到的表现那里形势的铜雕版画的回忆。这可以被看作是一个经典的范例。司汤达的精神继承人马塞尔·普鲁斯特更为令人信服地给记忆改变看法的能力举出一个例证：这就如同一个男孩子亲眼看到了女演员贝尔玛演出她最脍炙人口的某个角色那样。在他看到贝尔玛之前，他用幻想给自己造成一种预感。这种预感完全溶化和融合进了他直接的感官印象中。他的这种印象又因邻人的意见而变得模糊起来，第二天又由于报纸上的评论而变得扭曲走样，面目全非。几年以后，他又看到这个演员扮演同一个角色。自从上次看她的演出以来，他已经变成了另外一个人，而她也已经变成了另外一个人。最后他再也无法确定自己的回忆，到底他最初的“真正”印象是什么。此例可以被看作是一切回忆都不可靠的象征：回忆这个好像是一切真实性不可动摇的水位标，现在竟然变成了真实性的大敌，因为一个人在能以开始描述他的生平之前，他身上早已经有了某个机构在进行创作而不是在进行复制。记忆已经自动地行使起了作家的一切职能。这些职能就是：挑选重要的东西；进行强化和笼罩阴影，进行有机的组合。借助于记忆的这种创性幻想力，每个描述者就不自觉地变成了自己传记的作家。我们新世界里最有智慧的人歌德是深

①阿尔卑斯山的山口，位于瑞士与意大利之间。

知这一点的。他那英勇地标题为《诗与真》的自传的书名是适于一切自我忏悔的。

如果谁也不能讲出“这种”真实，即自己生存的绝对真实，如果每个忏悔的人都不得不在某种程度上是自己传记的作家，那么，的确正是这种要保持真实的努力在每个忏悔者心中引起了道德上真诚的最高标准。歌德所说的那种“假忏悔”，那种sub rosa（玫瑰下边的）忏悔，毫无疑问，都是以长篇小说或者诗的，透明委婉的说法作掩饰的，都比用打开的瞄准器进行描述要容易得多，在艺术的意义上说也常常有更强的说服力。但是因为这里所要求的不仅是真实，而且是不加掩饰的真实，所以自传表现的是每个艺术家的一次特别英勇的行为。这是因为一个人的道德轮廓在任何地方都没有在他的自我暴露中暴露得那么彻底。只有成熟的艺术家，在心理方面博学的艺术家才能成功地写出自传。因此到了很晚以后才在艺术的系列中也出现了心理方面的自我描述。心理方面的自我描述仅仅属于我们的时代，属于新的时代和即将到来的时代。人这种生物在把目光转向他内部的宇宙之前，必须首先发现内部的大陆，测量内部的海洋，学会内部的语言。整个古代对于这些十分神秘的方法都是想象不到的。因此恺撒和普鲁塔克① 这样的古代自我描述者还仅限于依次罗列事实和具体的重大事件，而没有想到在他们的胸膛里挖掘一英寸。人在能够研究自己的内心之前，必须意识到内心的存在。而这个发现的确是随着基督教开始的。奥古斯丁的

①恺撒（前100—前44）是古罗马的政治家和作家，著有《高卢战记》和《内战记》等。普鲁塔克（约46—约120）是古希腊的传记作家，代表作为《列传》。全书共50篇，其中希腊名人传和罗马名人传各23篇。

《忏悔录》打开了对内心的观察。不过这位大主教的目光在忏悔中很少对准自己本身，而主要是对准那些他想以自己的转变为榜样促进皈依基督教的信徒们。他想对他们进行教导。他宣传宗教的小册子想要起到使全体教徒都忏悔的作用，起到赎罪典范的作用，也就是要在神学上指出一个目标，而不是把自身作为答案和意义。在引人注目的开路者，横冲直撞的人物，这个为自己而创作了自画像，又对自己大胆行为的新花样感到吃惊和恐惧的卢梭出现之前，又流逝了许多世纪。他在开头说："我作了个计划。""这个计划没有样板……我要给像我一样的人描绘一个天性完全真实的人。而这个人就是我自己。"但是他怀着每个生手那样的轻信，还误认为，这个"自我是个不可分割的统一体，是某种可能比较的东西"，并且他还把"真实"臆想为一种具体的和可以触摸的真实。他还"手里拿着书"天真地相信，"如果法庭的长号吹响了，就能够走到法官们的面前说：我就曾经是这个样子。"我们这些后代人再没有卢梭那种老实的轻信了。作为替代，我们就有了关于内心的多义性及其神秘深度的一种更完整的知识，一种更勇敢的知识。这知识把自我解剖的好奇心分得愈来愈细，解析愈来愈大胆，试图把一切感情和思想的神经与血管揭露出来。司汤达、黑贝尔①、基尔凯戈尔、托尔斯泰、阿米尔、勇敢的汉斯·耶格尔都通过自我描述发现了自我科学的一些意想不到的领域。他们的后代已用更精密的心理学仪器装备起来，愈来愈广阔，一层接一层，一个领域接一个领域，深入进了我们新的无限世界，深入进了人的内心深处。

---

①黑贝尔（1813—1863）是德国戏剧家。

但愿现在能给那些听到不断宣布在技术世界和变清醒了的世界里艺术衰亡了的人们一个安慰。艺术永远不会结束。艺术只是转变方向。毫无疑问，人类的神话创造力必定是减弱了。这是因为幻想总是在童年时期影响最大，每个民族都只是在其历史黎明时期不断地创造出神话和象征。但是明确透彻而且形成文献的知识的力量稳定地出现了，取代了日渐衰退的空想力。在我们当代的长篇小说中就看得到这种创造力的具体化。这种长篇小说现今明显地正在变成精确的精神学，而不是在进行随心所欲和鲁莽冒失的杜撰。在创作与科学这样的结合中，艺术绝对不会被压死。远古亲如兄弟的关系会重新形成。这是因为科学在开始的时候，在希西阿① 和赫拉克利特② 那里，科学还是创作，还是含混其词的语句和摇摆不定的假说。如今研究的意识和创造的意识在分离了上千年以后才又重新结合到了一起。现在文学创作描写的是我们的人性的魔力，而不是寓言的世界。文学创作再不能从地球的未知事物中吸取力量，因为热带和南极的所有地区都已经发现了。一切动物，一切动物界与植物界的奇迹，直至所有海洋的紫水晶海底，都已经被系统地研究过了。神话在人世间再也无处能以安身。这是因为就算到了其他天体上，就算攀缘遍了我们这个测量过的，完全标上名字和数字的地球，那么，永远渴求知识的理解力也必定愈来愈转向内部，转向理解力自身的奥秘。这种 internum aeternum，也就是内在的无限，也就是感情的宇宙，还给艺术打开了许多用之不竭的领域，因为发现内心感情，也就是认识自己，将是我们变

①希西阿约生于前 770 年，是古希腊农民诗人。

②赫拉克利特约生于前 540 年，是古希腊唯物主义哲学家。

得有智慧的人类在未来要愈来愈勇敢地去解决，但又不可能解决的任务。

1928 年复活节，于萨尔茨堡

卡萨诺瓦

他对我说，他是一个自由人，
一个世界公民。

穆拉尔特在一七六〇年六月二十一日
写给阿尔贝莱希特·冯·哈勒尔的信
中谈卡萨诺瓦

在卡萨诺瓦是作为特殊情况，作为罕见的巧合出现于世界文学中间的。这首先是因为，这个出色的江湖骗子进入创造性智慧的万神庙本来就是不合理的。这就如同彼拉多① 相信《圣经》一样。这件事与他那富有诗意的贵族的关系丝毫不少于与那个狂妄地用字母胡乱拼凑成的贵族称号德·塞恩加尔的关系。他为了向某个年轻女子表示敬

①彼拉多（Pontius Pilatus）约在公元 26 至 36 年间任罗马帝国皇帝派往犹太的总督，经他的手处死了耶稣。

意而匆匆忙忙在床席与赌桌之间即兴写成的那几行诗句，都是咕咕哝哝，含混不清，散发出麝香味和迂腐学究的胶水味。如果我们善良的恰科莫竟然开始谈论起来了哲学，那么，我们就得好好顶住颚骨，以防连打呵欠。不，他根本算不上是个富有诗意的贵族，正如在哥达一样，在这里卡萨诺瓦也是个食客，是个没有权力，没有地位的闯入者。但是正如他毕生的所作所为那样——他作为穷苦演员的儿子，被人驱赶的神甫，被裁掉的士兵，声名狼藉的玩牌的家伙，在国王与王后的身边出出进进，最后死在一个亲王德·李涅的怀抱中——，他身后拖得长长的影子鲁莽地挤进了不朽者中间，尽管看起来只是一个小小的文艺爱好者，是 unusex multis（众人中的一员），是时代风沙中的尘埃。然而——真是怪事！——不是他，而是所有他那些著名的同胞和卓越的世外桃源的诗人，是“神圣的”梅塔斯塔齐奥①，这个全体中高贵的部分，变成了图书垃圾和哲学饲料。与此同时卡萨诺瓦的名字却在充满敬意的微笑中完美起来，至今还有口皆碑地流传。如果《被解放的耶路撒冷》和《诚实的牧羊人》作为珍贵的历史文物早已在书柜里被尘土封存，无人阅读过，那么，他讲性爱的“伊利昂记”却还会长期存在，还会找到被激发起热情的读者。这个狡猾的赌徒一下子胜过了自但丁和薄伽丘以来所有的意大利作家。

更令人难以置信的是，他竟然不为这样无限的收益做任何投入，却径直地去从永存不朽女神那里骗取钱财。他这位游吟艺人从来不曾隐约地意识到真正艺术家非语言所能表达的责

①彼·梅塔斯塔齐奥（1698—1782），意大利诗人，欧洲最负盛名的歌剧剧本作家。

任。他对那些通宵不眠之夜毫无所知，对于那些必须在沉闷的，奴隶般的语言修饰工作中度过的，直到思想终于纯净地，像彩虹一样穿透语言的棱镜为止的白天毫无所知，对于作家那些繁杂众多而又看不见的工作，那些没有报酬，常常要过许多代人才被人认识到的工作毫无所知，对于作家英勇地放弃生活的温暖和宽广也毫无所知。众所周知，他卡萨诺瓦从来是在轻松地生活，从来没有为了永垂不朽这位严厉女神牺牲过丝毫欢乐，点滴享受，一小时的睡眠，甚至一分钟的情欲。所以说，他毕生没有为了荣誉动过一个指头的劳动，然而荣誉却如涌泉一样落进他这个幸运儿的手里。只要他觉得衣服口袋里还有一个金币，只要他觉得他的爱情之灯里还有一滴灯油，他就想不到郑重其事地用墨水把手指弄脏。后来到了被赶出一个个家门，受到女人们嘲笑，处境孤独，形如乞丐，软弱无能的时候，他已经是一个骨似刀削，喃喃抱怨的白发老人了。这时候，他才逃进了作为亲身经历的代用品，即写作里来。他才出于感到乏味，出于百无聊赖，出于烦恼的撩拨——如同一头硕大无牙的守门狗为疥癣而生的烦恼那样——呻吟着，嘟囔着给已经年满七十岁并且对事漠不关心的卡萨诺伊斯-卡萨诺瓦讲述起了他自己的生平。

给自己讲述自己的生平——这就是他的全部文学成就。然而真的，那是什么样的生平呀！五部长篇小说，二十部喜剧，一大批中篇小说和插曲故事，一串串葡萄一样微腐的最妩媚可爱的场景和短篇轶事，全都被压挤进一种绝无仅有的，不断流动甚至流动成灾的生活中。因此，这里出现的生活本身就是丰富的，完整的，是完美的艺术品，无需艺术家和创作者的着意帮助。就这样，他的荣誉最初那种令人困惑的秘密便以最令人信

服的方式搞清楚了。这是因为，他在描述和报导自己的生平的时候，不是把卡萨诺瓦表现为天才，而是就像他生活过的那样。别的人不得不虚构的事情，他是息息相通地经历过的。别的人不得不用思想形成的东西，他是用自己热情而淫荡的身体形成的。因此在他这里钢笔和幻想都无需像画家那样为真实补充细节。对于已经深具戏剧性的生活来说，钢笔和幻想都是绘图纸。这就足够了。卡萨诺瓦的同时代作家中没有一个人虚构出像他所经历过的那么多变化与场景。更没有一份真实具体履历以如此鲜明的曲线通过了整整一个世纪。如果单就事件内容方面(而不是就事件的精神实质和对事件的认识深度)而言，把歌德、卢梭以及同时代其他人的传记与卡萨诺瓦的传记作一番比较，那么，那些目的明确并受到创作意志支配的履历在与卡萨诺瓦这种冒险家洪流一样剧烈的生活道路相比之下，就显得花样十分贫乏，空间非常狭小，社会领域又带有严重闭塞的地方性。这个冒险家更换国家、城市、地位、职业、生活风格和女人，就如同在一个身体上更换要洗的衣服那样。那些同代人在享受方面都是业余爱好者，正如卡萨诺瓦在塑造形象方面是业余爱好者一样。这是因为，智慧英才的永存悲剧就是，他胜任并且渴望了解生存的广阔内容和欢乐，然而他却始终被束缚在自己的任务上，做自己工作室的奴隶，因为加于自身的责任而不得自由，并受到规章制度和人间事务的束缚。每个真正的艺术家大半生都是生活在孤独之中和与自己的创作进行的斗争之中，都是完全献身于贴近身边的现实的。只有非创造性的人能够无拘无束，挥霍浪费，成为为生活而生活的纯粹享受者。给自己确立了目标的人会忽略偶然事件：每个艺术家多半都只能表现他耽搁掉亲身经历的事情。

但是那些轻浮放荡的享乐者，也就是艺术家的对手们，他们几乎总是缺乏塑造丰富多彩的经历的能力。他们沉醉于瞬间忘了自己，于是也就丧失了这个瞬间。而艺术家们则善于使最寥寥可数的经历永存。这样目的就大相径庭，而不是富有成效地互相补充，就像一个人没有酒，另一个人没有酒杯那样。无法解决的怪现象是，事业人和享乐人都比作家有更多可报告的经历，但是他们无力进行报告；而创作者却不得不进行虚构，因为他们没有经历过足够的可供报导的事件。于是作家很少有传记，而有详实传记的人又很少有能力去写传记。

现在就出现了这么一个美好的，而且简直是绝无仅有的巧合现象：卡萨诺瓦。这个热情激荡的享乐者，这个典型的瞬间沉醉者终于有一天讲起了他那神秘的生平。他讲述自己的生平，没有进行道德上的美化，没有讲得富有诗意，甜美动听，没有作哲学上的婉转修饰，而是讲得完全实实在在，完全依照原来的情况：狂热、冒险、衣衫褴褛、无所顾忌，乐趣盎然，言行粗俗，狂妄粗野，生活放荡，但又总是情节紧张，出乎意料。此外，他的讲述不是出于文学上的虚荣心，不是出于教条主义的自我宣扬，也不是出于愿意改过自新的懊丧，更不是出于暴露狂的忏悔癖好。他讲述得完全没有负担，完全没有烦恼，如同是一个老兵坐在饭店里包定的餐桌旁边，给没有偏见的听众尽其力所能及地讲说几次引人入胜的，也许还是令人担心的惊险奇遇。这不是绞尽脑汁的空想家和编造者，而是一切作家中的高手大师在讲述自己的生平。卡萨诺瓦，他只需要满足艺术家的最低要求，那就是使令人难以相信的事情显得可信。虽然他的法语怪里怪气，但是他的艺术和精力却是完全做得到的。不过这位颤巍巍的，由于患风湿性关节炎而走路摇摆不定的喃喃

诉说的白发老人不是在梦中，而是在杜克斯那段闲职时间就想到了，将来会有些皓首苍髯的语文学家和历史学家俯下身来，把这些回忆作为十八世纪最宝贵的羊皮纸文献进行研究，他自得其乐地去表现自己，这个善良的恰科莫。他记下了他的卑劣对手，总管家费尔特基希纳先生说的粗俗笑话：在他死后一百二十年将会建立一个特别的卡萨诺瓦协会，目的就是审查每一个纸条，每一个日期，追查细心涂掉的那些乐于丧失体面的女士们的名字。这个虚荣者不去想自己的荣誉。因此始终不大讲伦理、激情和心理学。我们不妨把这一点看作是好事，因为没有意图才能有那种无忧无虑的，因而也是基本的真诚。这个老赌徒如历来那样，漫不经心地在杜克斯走到他生平最后一张作过赌桌的写字台旁边，把他的回忆录作为同命运的最后一次较量。然后他站起身来，没有看到效果便抽身离去了。真是不可思议，正是这最后一次较量进入了不朽。是的，这个年老的"命运中的喜剧演员"出色地赢了他的赌局。对于这一点，情绪激昂是无用的，表示异议也是无用的。对于我们这位尊敬的朋友，由于他缺乏道德和起码的端庄品行，人们可以鄙视他，人们可以把他作为历史学家而加以驳斥，也可以不承认他是艺术家。只有一点人们是再也无法做到的，那就是让他再死一次。这是因为，自此以后，尽管有众多的作家和思想家，世界上可再没有创作出比他的生平更为浪漫主义的长篇小说，也再没有塑造出比他的形象更为惊人奇妙的人物。

青年卡萨诺瓦的画像

您知道吗？您是一个很漂亮的男人。

腓得烈大帝一七六四年在无忧宫的花园里突然停步，对卡萨诺瓦端详起来

在一个小国首都的剧院里：女歌手刚刚结束了用独特风格的花腔演唱的咏叹调，掌声如骤然降落的冰雹一样，劈劈啪啪地响了起来。但是现在在逐渐开始的宣叙调中间，听众的注意力普遍松懈了下来。衣着考究的人都光顾包厢，仔细打量女士们，用银制的羹匙吃着精美的冻果酱和橘黄色的清凉饮料。这时候发生了一件简直是不可能的事：一个丑角戴着跳脚尖舞的女人面具出现在舞台上，旋转起了他的插科打诨舞蹈。这时候大家的目光突然都好奇地转向了一个陌生人。此人放肆，随便，同时又带有上等人士真正的潇洒大方。他姗姗来迟，走进了剧院正厅的前排座位中间。谁也不认识他。财富在他魁梧的身材四周簌簌作响。他身穿用灰色天鹅绒剪裁的衣服，提花锦缎的背心上有飞动的皱褶和绣成的装饰图案，高雅的透孔花边连同金丝线辫从胸前布鲁塞尔的衬衫褶叠饰花一直到下边的丝袜的全身豪华服装勾勒出来一道深色的轮廓边线。他心不在焉地拿着一顶白羽毛检阅帽。这个陌生人的身后飘散开来一种淡淡的玫瑰油味，或者是最新的润发膏的香甜气味。现在他站在第一排的护栏跟前正怡然自得地舒展身体。他轻松地将握起来的手扶在用英国钢制造并镶嵌着宝石的军刀刀柄上，神情很是傲慢。对于剧场里的广泛注意，他好像没有觉察。他举起长柄单片眼镜，故作漫不经心地仔细察看起一个个包厢。单座椅和长椅上的观众都低声嘁嘁喳喳地议论起来：这是一位亲王吧？这是一位外国富翁吧？人头攒聚在一起怀有敬意地喃喃耳语，都看着

悬在他胸前不停晃动的火红色绶带上的那颗镶有一圈钻石的勋章。他在绶带上镶满了闪光耀眼的宝石，使得人们再也认不出是枚可怜的，教皇的十字马刺，比黑莓子还便宜。舞台上的歌手立刻觉察到观众的注意力松懈了。他们更为松弛地唱着宣叙调。女舞蹈演员在舞台上飞掠而过。她们从侧幕里边越过小提琴和中音提琴向外窥视，看他是否是一个金币公爵为了过个丰富多彩的夜晚到这里来的。

但是在正厅里数百个人得以解开这个陌生人的来历之谜以前，包厢里的女士们已经简直是惊慌失措地注意到了另外一件事：这个陌生男人多么漂亮呀！他是个多么漂亮，多么了不起的男人！他身材魁伟，双肩宽大结实，两手轻握，肌肉丰厚。在他全神贯注，英武刚毅的身躯上没有松弛的线条。他站在那里脖颈略为低沉，颇似一头公牛在进行冲击之前的样子。从侧面来看这个容貌也很像罗马硬币上的头像。他那深暗的古铜色头上的每一根线条都是刀锋一样鲜明，倾斜下垂，有金属光泽。他的前额昂起，表现出美好的激情。为了他这个从栗褐色柔顺而鬈曲的头发里弯下来的前额，所有的作家都可能妒忌他这个外国人。突出在鼻子前边的是一个放肆而勇敢的钩形。他的下巴骨骼结实。下巴下边又是一个约有两个核桃大小的球形喉结（按照女人的信仰，这是男性精力充沛最可靠的保证）。显而易见，这张脸上的每一个线条都意味着突进、征服、坚定。嘴唇很红，富有性感，且柔软而湿润地拱起来，露出白色的内核——牙齿，很像是石榴里边的石榴籽。这个漂亮的男子现在才慢慢地把他侧面形体沿着剧院的昏暗的包厢转去。在他那双匀称地呈弧形上扬的浓眉下边，从黑亮的瞳孔中闪射出来焦躁不耐的目光。那可真是猎人的目光，掠夺的目光，是准备突然间像鹰

一样对准牺牲品俯冲下去的目光。但是这目光还在闪烁不定，还没有完全燃烧起来。这目光仅仅是作为试探性的闪光灯在逐个儿扫视那些包厢。它对男人一掠而过，就像看什么货物一样，细心地打量着昏暗巢穴里边热情、裸露和雪白的东西——女人。他逐个儿仔细观察她们，苛刻地进行挑剔，行家鉴别。这时他觉察到了大家都在看他，便放松了一些紧张的、富有性感的嘴唇。在他那南方人小嘴周围的微笑中开始显示的表情第一次使他一口宽阔雪白的野兽牙齿明亮地闪耀出来。这微笑不是针对某一位女子，而是针对所有女人，针对裸露而热情地藏身于衣服中的女人而发的。不过现在他在某个包厢里发现了一个熟识的女人。他的目光立刻显得聚精会神起来。一种丝绒般柔和而闪亮的光辉从他那刚才还是鲁莽探询的眼睛里洒射出来。他的左手离开了军刀刀柄。他伸出去右手摘掉了饰有羽毛的沉重帽子。然后他走上前去。一句表明认识的话已经来到了嘴边。他优美地撅起嘴来，吻自己的手，极其礼貌地向那个女子招呼。但是这个受到奉承的女子表现出来的是退避和迷惑。人们注意到，咏叹调的歌声深入到了她多么痛苦的内心。她尴尬地向后缩身，向陪伴她的人介绍这个陌生人说："Le chevalier de Seingalt（这是塞恩加尔特骑士），——他鞠躬，讲礼仪，很谦恭。于是人们给他这位客人让出包厢里的一个座位。出于礼尚往来，他终于和别人展开了对话。卡萨诺瓦逐渐提高了声音，超过了别人。他按照演员的方式唱出轻柔的元音，让辅音有节奏地发出隆隆声。他愈来愈明显地越过包厢讲话，声音响亮，引人注意。这是因为他想让弯身探过头来的邻人都听到。他用法语和意大利语会话，十分机智灵活。他很巧妙地引用贺拉斯。显然他是无意地将握起来的手放到了包厢的护栏上。于是人们从远处都看到了

他高雅的花边袖口，特别是都看到了他指头上那颗硕大的钻石。——现在他把镶嵌钻石的盒子里的鼻烟递给那位骑士:“这种墨西哥鼻烟是我的朋友西班牙公使昨天通过信使给我送来的。”（这声音在相邻的包厢里都能听得见）其间有位先生很礼貌地赞赏这个鼻烟盒上的微型画。他便很随便地说起来，但是声音宏亮，传进了剧院正厅:“这是我的朋友和仁慈的主人科隆选帝侯送给的礼物。”他好像是在完全无目的地这样闲聊，但是他这个吹牛者在这样的炫耀中间总是忽而向左，忽而向右，一再射出鹰一样的目光，窥测他讲话的具体效果。真的，大家都随着他忙起来了。他感觉到女士们的好奇心都在眷恋着他。他还感觉到人们在注意他，赞赏他，尊重他。于是他便更加放肆起来。他灵巧地转变话题，把对话转到了相邻的包厢里。亲王的情妇就坐在那里。他觉得她正在惬意地偷听他的地道法语。他在讲述一位美丽女子时，以恭顺的姿态向那个女子献去多情的殷勤。那女子微笑着把他的殷勤都接受了。现在留给他的朋友们的事情只有向这位尊贵的女士介绍他这位骑士了。这一局赌博他赢了。明天他要与全市的显要人物共进午餐。明天晚上他要到某个王府里建议演场短小的法老戏，把他的东道主们吃个精光。明天夜间他要与这些盛装耀眼，袒胸露背的女士中的某一个睡觉。所有这一切都取决于他勇敢、无误和精力充沛的表演，取决于他的胜利者的意志，取决于他栗褐色脸膛上的那种坦率爽直的美。他把一切成功都归功于他的面孔，例如得到女士们的微笑和自己手指上戴的大钻石，像宝石一样闪光的表链和金线丝绦，在银行里的赊欠信誉，贵族的友情，以及比这一切更为美好的那种进入无穷无限，丰富多彩的生活的自由。

这时候女主角已经准备好要开始唱一首新的咏叹调。在深

受他的名流派头谈话所吸引的那些骑士们的急切邀请下，在恩准对王爷情妇进行早朝以后，卡萨诺瓦深深鞠了一躬，便退回他的位置，坐了下来。他的左手扶着军刀，漂亮的褐色脑袋略向前倾，他像鉴赏家一样在谛听唱歌。在他身后边，一个个包厢里都在喊喊喳喳传说着同样的轻率问题，又人人相传着这样的答案："这是冯·塞恩加尔特骑士。"关于他，谁也没有更多了解。人们都不知道，他来自何方，也不知道，他从事什么工作，更不知道，他要到何处去。只有他的名字嗡嗡嘤嘤传遍了整个昏暗和好奇的剧院正厅。这个看不见的，哄然传动的嘴唇火焰还一直跳到了舞台上，传到了同样好奇的女歌手们那里。但是一个矮小的威尼斯舞蹈女演员突然纵声大笑说："骑士冯·塞恩加尔特？哎哟！这个骗子！这个人就是卡萨诺瓦，布拉纳拉的儿子，小修道院长——他在五年前诱骗了我姐姐的贞操。他是古老的布拉加丁的内宫弄臣，是个吹牛大王，无赖汉和冒险家。"但是他觉得，那个活跃的姑娘对他的种种恶劣行迹并不恼火，因为她从侧幕里边给他送了个行家的眼色，并且把手指头放到嘴唇上，卖弄风情。他注意到了她的话，他也回忆起来了。但是他完全不必担心，她不会干扰他和高贵的傻瓜们玩的游戏，而且会宁愿今天夜间陪他睡觉。

冒险家们

她知道你唯一的财富是人们的愚蠢吗？

卡萨诺瓦对赌博骗子克鲁维说

在从七年战争① 到法国革命② 那差不多四分之一个世纪里，整个欧洲是平静沉闷的。庞大的哈布斯堡王朝、波旁王朝和霍亨索伦王朝都厮打得疲惫不堪了。市民们在安静的圈子里舒畅地喷吐烟草云雾。士兵们给自己的辫子上扑粉，给已经变得无用的枪支擦油。受尽折磨的各个国家终于能够稍微喘口气了。但是，没有战争，诸侯们就觉得无聊。那些德国的，意大利的，以及其他国家的小国君主们呆在自己小人国式的首都里边觉得非常无聊，于是便很想消遣解闷。领地狭小的大选帝侯，貌似强大的选帝侯，这一帮穷人都很厌恶呆在他们冰凉、潮湿、新修建好的罗可可风格的宫殿里，尽管那里边有大花园、喷泉和巴罗可风格的暖房花厅，尽管那里边还有养兽场、绘画馆、动物园和财宝库房。他们由于感到无聊，甚至变成了艺术保护人和文艺欣赏家。他们还与伏尔泰及狄德罗通信，收藏中国瓷器、中古的钱币以及巴罗克风格的绘画。他们给自己订购法国喜剧、意大利歌唱家和舞蹈演员。只有魏玛的主人抓得认真，请来几个名叫席勒、歌德和赫尔德的德国人进王宫。通常他们都是交替地进行狩猎野猪、看哑剧、听舞台演奏的轻松套曲。由于现实世界变得令人厌恶了，于是娱乐世界如剧院、时装和舞蹈就势必显得特别重要起来。当时诸侯们都竞相使用金钱和外交活动，去夺取别人手中最能逗趣的演员、最优秀的舞蹈家、音乐家、阉人歌唱演员、哲学家、寻金者、阉鸡饲养人和管风琴演

①1756—1763 年间在德国土地上进行的一场争夺中欧霸权的战争，一方是英国、普鲁士、汉诺威；另一方是法国、俄国、奥地利、萨克森、瑞典和西班牙。

②法国革命发生于 1789 年。

奏者。格吕克① 和亨德尔，梅塔斯塔齐奥和哈塞都被相互交换骗取，像犹太神秘哲学家与交际花，烟火制造者与狩猎野猪者，歌词作者与芭蕾舞教练的相互交换一样。现在诸侯们都顺利地有了礼仪官和礼仪，石砌剧院和歌剧院，舞台与芭蕾舞。为了消除小城市的无聊，为了赋予永远相同的六十副贵族面孔构成的无可救药的单调提供出一副现实社会的外貌，现在所赛的只有一样了：那就是高雅的观众，有趣的客人，就像小城市无聊沉闷的这块发酵面团里缺少酵曲，又如首府三十条街道的污浊窒息气味缺少一阵清风那样。

一听到某个宫廷的这种情况，那就得赶快动身！数以百计戴着假面具和化了装的冒险家们飞奔而来了。谁也不知道，他们是从哪一个避风角落和隐蔽场所跑来的。第二天他们就到了。他们乘旅行马车和英国大型载客马车来了，而且立即租下了最高雅旅馆里最昂贵的正面房间。他们身穿印度斯坦军队或者蒙古军队的奇特制服，都有豪华气派的名字，实际上都是像鞋扣一样的假宝石。他们讲说各种语言，声称认识所有的诸侯和重要人物。他们还说曾在各种军队里服务过，曾在各个大学里深造过。他们的口袋装满各种方案。他们的嘴巴滔滔不绝地作出勇敢的承诺。他们规划着奖券和附加税，规划着国家结盟与工厂。他们提供女人、勋章和阉人。尽管他们的衣袋里没有十个金币，他们却低声耳语对每个人说，他们知道点金术的秘密。他们用占星术诱骗迷信的人，用规划方案诱骗轻信的人，用假票券诱骗赌博的人，用上流社会的高雅诱骗天真无知的人。但是所有这一切都是包裹在外国式样和神秘的层层叠叠华丽耀眼而

①格吕克（1714—1787）是奥地利歌剧作家。

又让人琢磨不透的名声里。人们难以辨认，因而他们就加倍地吸引人。就像鬼火突然明亮起来把人引入危险一样，这些人也闪烁跳动，出入于宫廷那毫无生机，腐烂气息弥漫的沼泽地中，在幽灵的谎言舞蹈中忽隐忽现。

宫廷方面接纳他们，觉得他们很能开心逗乐，但是并不尊重他们，很少问他们贵族称号的真实性，就像不问他们妻子的结婚戒指，也不问他们随身使女的童贞一样。这是因为谁要是能使人开心，哪怕只在一个小时里减轻无聊烦闷这种诸侯最可怕的疾病，那么，他就毫无问题会受到非道德的，被物质主义哲学松动起来的环境的欢迎。宫廷容纳他们如同容纳使女一样，条件是他们要能使人愉快，并且不进行放肆的偷窃。有时候艺术家和流氓骗子也会被显赫的主人在屁股上踢一脚（大概就像莫扎特那样）。有时候他们会从舞厅滑到监狱，甚至会被送到帆桨战舰上作苦役，就像皇家剧院经理阿弗利西奥那样。最狡猾的人相互起劲地吹捧取笑，于是他们就变成了税收官、宫廷宠臣，或者以某个公侯情妇的情夫身份变成真正的贵族和男爵。他们的做法多半是都不等到问题严重时才住手，他们的全部魔力就在于他们的新奇和假名字。如果他们太放肆地篡改名片，如果他们掏别人的腰包太狠，如果他们在一个宫廷里待得太久，那么，就会突然来一个人，掀开他们的大衣，展开他们当窃贼的印记或者当囚犯受的鞭痕。只有经常互通信息，才能够把他们从绞刑架上救下来。因此，这些碰运气的人不停歇地跑遍欧洲，他们是自己不光明正大的手艺的推销商人，是从一个宫廷流荡到另一个宫廷的吉卜赛人。所以就有一个人员不变的骗子旋转木马般地从马德里转到彼得堡，从阿姆斯特丹转到普雷斯堡，从巴黎转到那不勒斯，转过了整个十八世纪。卡萨诺瓦在每个赌

台旁边，在每个小宫廷里都和诸如塔尔维斯、阿弗利西奥、施威林、圣·日尔曼这群无赖弟兄相遇，那才是人们所说的偶然现象。然而这种不停顿地流动，对于这些术士大师们来说，与其说是喜悦，不如说是逃难。他们只有在短暂的时限以内是安全的，也只有通过合作表演他们才能够互相掩护。这是因为他们共同组成了一个帮派，一个没有瓦工镘子与标志的共济会，一个冒险家的骑士团。在他们彼此相遇的地方，一个骗子就会给另一个骗子扶好梯子，一个人会把另一个人送进上流社会，并且通过承认演出伙伴来证明自己的身份。他们交换妻子、上装和名字，但是有一项从不交换，那就是职业。这些围绕着宫廷寄生的演员、舞蹈家、音乐家、冒险求利者、娼妓、炼金术士，在当时都与耶稣会教团以及犹太人一起，形成为处于定居的、见识浅薄的、态度固执的上层贵族与还不自由的、还糊涂迟钝的市民阶层之间的一个世界上绝无仅有的国际。他们不再去掠夺无力自卫的人，不再去抢劫公路上的轿式马车，而是去诈骗爱虚荣的人，去使那些轻浮放荡的人舒服愉快。这种新式的扒窃活动就使世界公民与仪表举止结合到了一起。他们用刻印好的名片和黑市汇票进行抢夺。他们再不用粗大笨重的拳头，酩酊大醉的面孔及上尉军人的粗野风格，而是手上戴着贵重的指环，从不修饰的额头上边戴着施了发粉的假发。他们对人观察仔细，像演员一样用脚尖旋转跳舞，用气势豪迈的宣叙调说话、像十足的哲学家那样，言谈举止都显得含混深沉。他们勇敢地掩藏心神不定的目光，在赌桌旁作弊，用机智的谈话和假珠宝向女人大灌爱情的迷魂汤。

无可否认，他们在精神上和心理上都藏有某种令人同情的特征，其中若干人可谓是天才。十八世纪的下半叶就是他们的

英雄时代，他们的黄金时代，他们的古典时代。正如此前的路德维希十五时期里七星诗社① 概括了法国的作家那样，又如稍后在德国的魏玛那个不可思议的时刻在不多几个经久不衰的人物身上体现了天才的创造形式那样，这个时期高超骗子及横扫整个欧洲世界的不朽的冒险家们组成的伟大的七星诗社闪耀着光辉。没过多久，他们就不再满足于去掏诸侯王爷们的衣服口袋了。他们以粗暴的态度和十足的气派干预起了时事，转动起了世界历史轮盘赌的巨大转轮。逃到这里来的爱尔兰人约翰·劳发行以土地作担保的纸币，使法国财政走向崩溃；性别与名声都令人起疑的两性人德昂领导起了国际政治；一个矮个子，圆脑袋的男爵诺伊霍夫的确当上了科西嘉岛的国王，后来当然在负债人监狱中结束了生命。一辈子没有真正读过书写过字的西西里农村青年卡格利奥斯特罗用声名狼藉的项链陷害王国，扼杀了王国。他们中间最有悲剧性的人是年老的特伦克，他是个没有卑劣行迹的冒险家，最后他的头意外地撞上了断头机，用红帽子使他这个自由的英雄悲剧化了。圣·日尔曼是个没有年龄的魔术家，他谦卑地扑倒在地，仰视法国的国王，至今还用他无法揭开的出生之谜愚弄着科学的热情。他们手中掌握的势力比最有权威的人还大，他们迷惑学者，诱骗妇女，掠夺一个个王国。他们没有职务，不承担责任，却在暗中用提线操纵着政治木偶。他们中的最后一人，但并不是最坏的一人，就是我们的这位恰科莫·卡萨诺瓦。他是他们这一行同业公会的历史编写家，描述了他们所有的人，以最轻松有趣的方式使未被遗

①据希腊神话，阿特拉斯（Atlas）所生七个女儿，总称为七星。后来 16 世纪以龙萨为首的法国诗人，把他们的团体命为七星诗社。

忘和难以遗忘的事情增加很多。他们每一个人都比当代所有的作家著名，都比当代所有的政治家——也就是已经衰落的世界里那些短暂的主人们——更有影响。这是因为，这些胆大妄为，行为神秘的伟大天才们的英雄时代从总体上看只延续了三十至四十年。后来那个时代就由于它最完美的典型，最卓越的天才，真正魔鬼式的冒险家拿破仑而毁灭了。在表现才能的地方，天才总是极其认真的。天才不满足于扮演插曲里的小角色，而是要求创造性地占有整个世界的大舞台。如果说矮个子的科西嘉人，不名分文的波拿巴称自己是拿破仑，那么，他的市民习性并不是像在卡萨诺瓦-塞恩加尔特身上，在巴尔萨莫-卡格利奥斯特罗身上那样还胆怯地隐藏在贵族的假面具后边，而是作为精神优越的权利堂而皇之地走在时代前边。他把胜利作为权利来要求，而不是用阴谋诡计去骗取胜利。冒险事业随着所有这些有才能的人中的天才拿破仑从诸侯们的客厅推进到了金銮宝殿。拿破仑在完成把非法的人提升到权力顶峰的同时就结束了这种提升，并给冒险事业戴上了欧洲的皇冠。

教养和天赋

> 据说，他是一个文学家，颇具阴谋才智，还听说，他到过英国和法国，在贵族和女士中间获得了违禁的利益，因为他的方法总是以牺牲别人为代价来取得轻信的人的偏爱……如果要对上边说的卡萨诺瓦有所了解，那么，就看看无信仰、欺骗、淫乱和纵欲以令人恐惧

的方式在他身上的结合吧。

一七五五年威尼斯宗教裁判所的秘密报告

卡萨诺瓦从来不否认自己是个冒险家。恰恰相反，他口出狂言，傲然自许，在拉丁人早已深知的这个任何时候都喜欢受欺骗的世界里，宁可扮演个捉弄人的人，而不扮演被人捉弄的人，宁可扮演个剪毛皮的人，而不扮演被宰割的人。但是他对一件事严加否认，因此人们把他与战舰上的苦役工及绞刑架下的恶徒混淆在一起了，那些人都粗野地，毫不加掩饰地抢别人的口袋，而不是文明地，优雅地，用魔术从愚蠢人手里骗钱。在回忆录中每当他不得不承认与赌博骗子阿弗利西奥或者塔尔维斯相遇（实际上是对半分的公司）的时候，他总要细心地拍打自己的大衣。这是因为，虽然他与他们是在同一个水平上相遇的，但是他们却是来自不同的世界。卡萨诺瓦来自上流社会，来自文化阶层。而那一些人都来自下层社会，来自微不足道的草民。席勒的道德高尚的强盗首领，从前的大学生卡尔·摩尔蔑视自己的伙伴施皮格贝格和舒夫特勒。原因是他们把使他产生热情反应的事情只当作粗野与流血的玩艺儿。同样，卡萨诺瓦也总是竭力与赌博骗子等无赖们划清界线，因为那些无赖们使神圣的冒险事业失去了一切高尚和风度。我们的朋友恰科莫是在为冒险行为要求一种高尚的称号。他要了解被看作是非常精妙的艺术，就是江湖医生的那种喜剧演员的乐趣。如果倾听他的诉说，那么，对于哲学家们来说，人在世界上的道德义务就是，以牺牲一切愚蠢人为代价使自己得到消遣。诸如欺诈爱虚荣的人，诱骗头脑简单的人，使贪婪的人轻松，使丈夫们的头上都戴上绿头巾，总而言之，就是要作为神圣正义的特使惩罚

世界上的一切愚蠢行为。对于他来说，欺骗不仅仅是艺术，而且是一种超越道德的义务。于是他这位不受法律保护，但精明强干的王子便以纯洁的良心和无可伦比的，理所当然的态度来尽这种义务了。

实际上，我们是可以相信卡萨诺瓦的话的。他之所以成为冒险家，不是仅仅由于经济拮据和懒于工作，而且还是出于与生俱来的气质，出于无法拦阻的天才。父母把演员的行业压到了他的身上，所以他便把世界当作舞台，把欧洲作为布景。欺瞒、迷惑、诈骗和愚弄，对于他来说，就如同从前天生性格的作用对于奥伦施皮格尔那样。可以说，没有用假面具和说笑话造成的狂欢节般的愉快，他就不能生活。他有无数次机会去从事正派的职业，但是没有一种职业的引诱力能够留得住他。就是赠送给他百万财产，给他官职和尊严，他也不会接受，他也要逃回他原来无家可归，飘忽不定的生活环境中来。因此，对于他来说，正确的做法是用某种傲慢把自己与其他寻求幸运的人区分开来。卡萨诺瓦先生毕竟是婚生子，出身于一个还算受人尊重的家庭。他的母亲被称为“la buranella”(布拉纳拉)，是一名在欧洲各地歌剧舞台上出类拔萃的著名女歌手。他兄弟弗兰西斯科的名字在任何一部艺术史中都可以看到，他创作的那些重要的巨幅战役油画，至今还保存在各地基督教画廊里。卡萨诺瓦所有的亲戚都从事高雅的职业，都身穿令人肃然起敬的律师长袍、公证人长袍、牧师长袍。由此我们可以看到，我们的卡萨诺瓦决非来自穷街陋巷，而是与莫扎特、贝多芬一样，来自具有浓烈艺术氛围的市民阶层。他也像莫扎特和贝多芬那样，享受到了人道主义的和欧洲范围的出色语言教育。尽管他喜欢愚弄人的玩笑和过早地了解女人，他却是出色地学会了拉丁语、

希腊语、法语、希伯来语，还学了一些西班牙语和英语——只有对我们可爱的德语，他在长达三十年里始终不能迸出牙缝来。如同在哲学方面一样，他在数学方面也是出类拔萃的。早在十六岁的时候，他就以神学家的身份在威尼斯的一个教堂里作了初次演讲。他作为小提琴手在圣·撒缪尔剧院里混上一日三餐，吃了一年之久。据说他十八岁时在威尼斯的首府帕多瓦就得到了法律博士学位。这话是公正有据还是骗人谎话，对于这个重要问题，著名的卡萨诺瓦的信徒们至今还在争论不休。但是无论如何，他是学到了大学里的许多东西。他通晓化学、医学、历史、哲学、文学，而特别通晓的是那些由于比较模糊不清而容易混得过去的学科，例如天文学、炼金术，点金术等等。除此以外，这个漂亮而又机警的年轻人还在各种高雅艺术及体育艺术中显示了才干。例如跳舞、击剑、骑马、玩纸牌，他都比得上任何一个高贵的骑士，所有这些东西他都学得既快又好，除此还要加上他那简直是惊人的记忆力，在七十年间没有忘记一个人的相貌，而且对凡是听过、读过、说过、看过的东西都能牢记不忘，这一切汇总起来就表明了一种特别等级的才能：他近乎是个学者，近乎是个作家，近乎是个哲学家，还近乎是个骑士。

是的，但他只是近乎。而这个“近乎”就无情地标示出了卡萨诺瓦多才多艺才能的骨折。他在各方面都是近乎。他是个作家，但又不完全是。他是个窃贼，但并非职业性的惯窃。他涉及到了最高级的精神领域，同样也涉及到了战舰苦役。他没有充分发挥一种才干，没有完全投身于一种职业。作为最优异和最全面的业余爱好者，他熟谙许多艺术和科学，多得甚至令人难以置信。要达到实际上具有创作能力，他只还欠缺一点：意

志、决心和忍耐。他要是钻研一年书本，那么，就难找到比他好的法学家，就难以找到比他更有才智的历史著作家，他能够当上许多学科的教授，然而卡萨诺瓦从来没有想要彻底干成什么事情。他什么也不想当，他满足于只是像似什么：这个假象就把人们欺骗了，对于他来说，欺骗始终成了一切活动中最轻松愉快的事。他知道，要迷惑傻瓜们，无需炫耀渊博深奥的学识。只要他在某一方面略微有点知识，马上就会有位很得力的助手来给他帮忙：那就是他极其惊人的厚颜无耻。如果有人给卡萨诺瓦提出什么任务来，那么，他是绝对不会承认自己在这一方面是个生手的。他总是非常认真，立刻摆出一副内行专家的派头来。他作为天生的骗子会机智地避开困难，而且几乎总是很体面地摆脱名声不好的事情。红衣主教德·贝尼斯在巴黎问他，是否对彩票有所了解。对于彩票他当然一无所知，但是对于他这个大言不惭的人来说同样当然的是：他对这个问题很严肃地作出了肯定的答复，并且用沉着坚定的滔滔雄辩辞令给一个专门委员会提出一套金融方案，仿佛他是一个从事二十年之久的、精明干练的银行家。在瓦伦西亚① 有一部意大利歌剧缺少唱词，卡萨诺瓦便坐下来，轻而易举地编出了唱词。如果有人请他作曲，那么，也毫无疑问，他能够用古老歌剧东拼西凑成一支乐曲。在俄国女沙皇那里，他的身份是历法改革家和学识渊博的天文学家。在库尔兰② 他以临时充当的专家身份对矿山进行了视察，他向威尼斯共和国推荐过一种新的丝绸染色法，在西班牙他以改良土地者和殖民者的身份出现。他曾经向

①瓦伦西亚是西班牙南部的海港城市。

②库尔兰是拉脱维亚的一个地区。

约瑟夫二世皇帝① 呈递过一篇包罗广泛，精心推敲的反暴利专论，他给冯·瓦尔德斯坦公爵编写过喜剧，他给冯·乌尔菲女公爵种植过月神狄安娜的树，制作了类似点金术的骗人硬币。他用所罗门的钥匙给罗迈恩斯夫人打开过金库，他给法国政府买过股票，在奥格斯堡他扮演过葡萄牙公使，在波伦亚他写过医学论战的小册子，在的里雅斯特他撰写过波兰王国历史，他还用意大利的八行诗节体翻译了《伊利昂记》。——简而言之，他这个轻率鲁莽之徒没有什么特别爱好，但是他能够干交给他的一切工作。如果翻阅一下他遗留下来的著作目录，那么，人们就会相信：这是产生了一个全才哲学家，一个新的莱布尼茨。现在有一本大部头的长篇小说放在《奥德修斯与喀耳刻》②这部歌剧的旁边，此外还有一篇关于正六面体加倍的论文和一篇与罗伯斯庇尔的政治对话。如果有人要求他在神学上证明神的存在或者撰写一首贞操颂歌，那么，他也不会迟疑两分钟之久。

这真是何等惊人的天赋呀！他的天赋若用到科学、艺术、外交、商务活动等各个方面，那么，都会取得足以令人赞叹的成就。然则卡萨诺瓦有意识地让他的天才在顷刻之间爆裂成碎片，他本来能够取得一切成就，现在却宁愿一事无成。一事无成——但是他自由自在。自由自在，无拘无束使他感到愉快。轻松漫游的内容比起在某一种职业中栖身，死守家园来是无限的丰富。“我一向觉得，把我固定在某一个地方的想法是令人厌恶的。有

①约瑟夫二世皇帝是奥皇玛丽亚·特蕾西亚的长子，1764 年 3 月 27 日即位罗马德意志帝国皇帝。

②据《荷马史诗》喀耳刻为埃亚岛上的女巫师，曾把奥德修斯的随从人员变成猪，然后与奥德修斯结婚，相处一年。

理智的生活变化是完全符合天性的。”因此，他自己认为，他真正的职业就是没有任何职业。他轻松地对各种行业和学科进行尝试，然后就像演员那样更换服装和角色。此外还可以确定无疑的是，他不想取得和保留什么东西，也不想涉及和占有什么东西。这是因为他那暴烈的激情所要求的不是在这一生中过一种生活，而是要过上百种生活。他自豪地说：“我最大的财宝：我是我自己的主人，还有我不害怕灾难。”——这一句大丈夫气概的格言远比他向别人借来的贵族头衔冯·塞恩加尔特使得他这位勇士显得高贵。他不考虑其他人会对他有什么想法，他以吸引人的无忧无虑呼啸着超越了道德的藩篱。他只有在情绪昂扬和受到激励的状态里才感觉到自己生存的乐趣，而在平静和舒适的休息中却从来没有这种感觉。由于他轻浮放荡地超越了一切障碍，所以他从自己的鸟瞰中觉得一切诚实的人都是十分滑稽可笑的，那些人在一生里都是热情地只埋头于一种工作。对于无论是满脸胡子拉碴，佩剑叮叮当当，但在上级将领的申斥怒骂声中卑躬屈膝的战地指挥官，还是那些只知道一本书又一本书地除了啃纸、咬纸就是嚼纸的蛀虫学者，或者那些心神不安地坐在钱袋上，眼盯着保险柜，彻夜难眠的财主，他都没有敬佩之感。因此没有什么地位，没有什么地产，也没有什么衣物能够引诱他。没有哪个女子能够把他留在怀抱里，也没有哪行职业能够把他留在枯燥乏味的工作中。他还宁可冒生命危险勇敢地破开一切铅封的顶盖，也不愿萎靡不振。他要在幸福中纵情欢乐，在不幸中沉着冷静，无论何时何地都充满勇气和自信。这是因为勇气是卡萨诺瓦生活艺术的真正核心，是他天赋中的天赋。他不是在保护生活，而是在冒险地生活。于是在众人之中，在小心谨慎之中就在有了一个敢于冒险，敢于冒一切

风险的，扬言要掌握自己的一切希望及一切机会的人。命运给狂妄之徒的赠礼远多于给勤奋之人。命运宁可给粗野的人赠礼，也不肯给忍耐的人赠礼。因此对于这样一个毫无节制的人的估量必须多于通常对整整一代人的估量。命运把他抓起来，抛上又抛下，让他到各个国家跑来跑去，把他推向高峰，又在他作最精彩的起跳的时候伸腿绊他。命运用女人喂养他，又在赌场上愚弄他，用激情使他发痒，又用实现愿望欺骗他。但是命运从来不放开他，而是让他陷于无聊之中。命运总是给他这个不知疲倦的人，这个命运真正的和爱赌的伙伴发现与发明不知疲倦的事情，发现与发明新的转折和冒险。因此，他的生活广阔，绚丽，多种多样，变换丰富，色彩缤纷，充满幻想，简直数百年难得一遇。他在讲述自己的命运时说，他只不过是要成为一个无与伦比的人生作家——当然不是用他的意志。而是用生命本身的意志。

肤浅的哲学

我是以哲学家的身份生活过来的。

卡萨诺瓦的遗言

当然贫乏的心灵深度几乎总是与生活辐射的广阔程度相适应的。要想像卡萨诺瓦那样轻捷灵巧地在风头浪尖上跳舞，就必须首像软木塞那样轻柔。严格说来，他那广泛被人称道的生活艺术特征根本不在于特别积极的品德和力量，而主要是在这样一种消极现象:在伦理上和道德上都完全没有任何顾虑负担。如果对这样一个充满活力、血气方刚、激情执拗的人进行心理

学解剖，那么，就可以证实，他完全缺乏道德感觉器官。心、肺、肝、血液、脑子、肌肉，以及并非不值一提的精索系，这一切在卡萨诺瓦身上都得到了最正常乃至最强健的发育，只有在心灵上——道德特点和道德信念通常就在这个问题上凝聚成极其神秘的性格形象——在他身上却令人惊愕地是一片彻底的真空，是一个没有空气的空间，是个零，是虚无。我们甚至不能用各种酸和碱，用手术柳叶刀和显微镜在他非常健康的身体里证实有通常人们称之为良知的那种实体的残存器官。卡萨诺瓦的无忧无虑和天才的全部秘密从这里得到了说明：原来他这个幸运儿只有感性生活而没有感情，他觉得在其他人认为是神圣的，或者非常的东西中没有什么东西值一分硬币。如果想要给他讲说道德责任或者时代责任，那么，就像一个黑人难以理解形而上学一样，他也难以理解这些责任。他热爱祖国吗？——他这位历经三十七年之久没有自己的一个床铺，而是永远住在偶然事件中的世界公民是鼓吹爱国主义的。Ubi bene，ibi patria！（凡是我感到舒适的地方，就是我的祖国！）凡是他把口袋装得最满的地方，凡是他最容易把女人弄上床的地方，他在那里就叉开双腿舒坦地伸到桌子底下，颇有家居一样的感觉。他尊重宗教吗？——只要忏悔能给他带来一丁点儿的好处，他就会接受任何宗教，听任给他剪去或者留起一条中国人的辫子。这是因为，对于一个不相信彼岸世界，而只相信今生温情的和无约束的尘世生活的人来说，宗教有什么用呢？“看来宗教背后什么也没有，到适当的时候，人们会知道这一点的。”他在陈述理由时表现出冷淡和很不感兴趣。所以他便凭着形而上学的种种蜘蛛网跑开了！Carp diem（享受时光）紧紧抓住每一瞬间，把它吸干，就像吸一颗葡萄那样，然后就像扔掉葡萄渣那样，把

它扔到母猪前边，这就是唯一的生活准则。他严格把守感性世界，守住看得见的东西，可以达到的东西，施加压力，压榨出每一分钟最大量的甜蜜和欢乐，卡萨诺瓦把哲学推到这个程度，再不向前推进一英寸了，因此他能够在放声大笑中把诸如名誉、地位、义务，羞耻和诚实——它们阻拦自由跑进直接事物——这些市民伦理学的铅弹全都抛到身后。名誉？对于卡萨诺瓦来说，名誉有什么用处？他认为名誉不过是肯定确凿事实的胖子福斯塔夫① 而已。事实就是，名誉既不能吃，又不能喝。福斯塔夫作为精明能干的，并且在全体会议上提出过问题的英国国会议员，总是听到人们谈论身后名誉。因此他想彻底弄明白，后代为英国的福利与安乐作了些什么。名誉不让人享受它，甚至还要用责任和义务阻止享受。因此，名誉证实自己是过剩的。卡萨诺瓦对世界上最憎根的莫过于责任和义务了。用享受去喂养他强壮有力的身体，把可能同样多的情欲灵药施舍给女人，除了这种唯一舒服的本性的责任和义务以外，他既不承认，也不愿去了解任何其他责任和义务。因此他根本不去过问，他那富有刺激性的生活对于别人来说，是善良还是邪恶，是甘甜还是酸涩，别人是否把他的言行举止指责为名声狼藉或者寡廉鲜耻。这是因为羞耻，——又是一个多么稀罕的词儿，一个多么无法理解的概念！——在他的生活辞典里根本就不存在。他以流浪汉毫不在乎的态度在大庭广众的场合里脱下裤 子。他看着别人的眼睛，在大笑声中显示他的生殖器，他肆无忌惮地满口乱讲一些别的人受刑也不会承认的事，例如他的欺骗行为，他的失

①福斯塔夫是莎士比亚喜剧中的一个人物，出现于《温莎的风流娘儿们》等剧里。

信爽约，他的当众出丑，他的性器官损伤和梅毒医疗等等。这是因为他缺少进行伦理学区分的任何神经系统，也完全缺少任何道德情意综的感觉器官。如果有人指责他在赌博中骗人，他就会很惊讶地回答说："是的，当时我的确没有钱呀！"如果有人指控他诱骗了某个女子，那么，他便只是笑着说："不过我对她服务得可是很周到呀！"他从来没想到一个词来请求原谅他从口袋里掏走精打细算的市民们的积蓄。完全相反，在回忆录中他还用讥嘲的辩解大肆夸耀他的欺诈行为："如果欺骗了某个笨伯，那就是对理智进行报复。"他不作自我辩护，他没有丝毫后悔，而且永远不懊恼。在圣灰星期三他不抱怨自己的一生——随着彻底破产而在最悲惨的贫困状态和从属关系中了结的一生。他这个掉了牙的老獾有这样恬不知耻的，引人喜欢的话："如果今天我是富有的，那么，我就会认为自己是有罪的。但是现在我一无所有，我把所有的一切都挥霍浪费光了。这就使我得到了安慰，这就表明我是正确的。"

由此可见，卡萨诺瓦的全部哲学都舒舒服服地钻进了一个核桃壳里。他的哲学是以这样的准则开始和结束的：完全过此岸的生活，无忧无虑，本能冲动，决不让自己受到任何可能但却是不确定的天堂远景的欺骗。有那么一个奇怪的上帝给我们摆下了这张世界赌桌，如果我们要到赌桌上消遣解闷，我们就必须接受赌博的规则，tel quel（全部照其原样）地接受，而不问它是否正确。事实正是：卡萨诺瓦从来没有为了进行关于世界本来可能是或者应该是另外一个什么样子之类问题的理论思考而丧失过一秒钟时间。"请您热爱人类，但是请您热爱现在这样的人类。"卡萨诺瓦在交谈中这样对伏尔泰说。切不可干预造物主的陌生事务，造物主对这种特别事件负全部责任。切不可

搅拌旧的发酵面团，弄脏自己的手，而要简单麻利地用灵巧的手指摘取出精华来。卡萨诺瓦完全正常地觉察到，愚蠢人生活过得很糟糕，诚然上帝也不帮助聪明人，这就完全取决于他们自己了，取决于他们的自助了。如果说世界已经被作了如此畸形的安排，使得一些人乘豪华马车，穿丝绸袜子，而其余的人则都衣衫褴褛，饥肠辘辘，那理智的人便只有一个任务了：自己坐进豪华的马车里去。

他从来没有发过雷霆之怒，也没有像约伯那样给上帝提出来为什么这样和怎么会这样之类的问题。这是因为他把一切事件都看得像实际上那么简单——真是惊人的感受经济学！——而不给事实粘贴标签。十五岁的荷兰矮小女清道工奥莫尔菲今天还满身虮虱躺在自己的床上，为了两个小塔勒银币就准备很愉快地出卖自己的少女贞操；两个星期以后这个女孩子就以最虔诚的基督徒国王的宠姬的身份在鹿苑里拥有了自己的宫苑，里边到处都有宝石镶嵌；不久以后她又成了某个善献殷勤的男爵的夫人。再说他本人吧，昨天还是威尼斯郊区一个可怜的小提琴师，到了后天就成了某个贵族的继子。于是他的手指戴上了钻石戒指，俨然成了一个阔少爷。他把诸如此类的事情都作为奇闻逸事记录了下来，却没有为这些事情激动不安。我的上帝，世界就是这个样子，它根本不公平，完全无法估量。也正因为世界永远是这个样子，所以他就不想为运货物的滑道构想什么重力定律或者复杂的机械装置。他用指甲和拳头搜索出自己最好的东西来，voilà toute la sagesse（这就是全部智慧），他只是个为自己的哲学家，而不是一个为人类的哲学家。在卡萨诺瓦的思想里这就是说：要坚强、贪婪，不假思索，不顾及下一个小时，在波浪的运动中迅速把握住潮水涌起的瞬间，加以

充分利用，直到利用净尽。这位坚定的反形而上学者只觉得呼吸的东西，以情欲答复情欲的东西，用激情和爱抚回答并逼近激动的皮肤的东西，才是真正现实的和令人感兴趣的。

就这样，卡萨诺瓦的世界好奇心可以归结为只是对生物体的，对人的：也许他在一生中从来没有在沉思中仰望一眼满布星群的苍穹，也许他对于自然界始终是完全不感兴趣的，以致他那颗容易冲动的心一直不能为大自然的肃穆宁静与宏伟壮丽而燃烧起来。不过我们还是要浏览一下他的十六卷回忆录：在这里边，一个目光敏锐，头脑清醒的人游遍了欧洲最美丽的地方，从波西利普① 到托莱多②，从日内瓦湖到俄罗斯草原，但是我们找不到一行字是他对那上百处美丽风光的赞赏。这是因为他觉得，军人酒家某个角落里矮小肮脏的使女比米开朗基罗所有的艺术作品都更为重要；在空气龌龊不堪的酒馆里赌一场纸牌比在索伦多海湾③ 看落日更为美好。卡萨诺瓦对于大自然和建筑物之类的东西根本不予注意，因为他缺少感觉器官——正是借助这种感觉器官我们才有了宇宙的联系——完全缺少灵魂。对于他来说，那些拥有游廊和散步林荫道的城市才是唯一的世界。在那里到了晚上华丽马车隆隆奔驰而过，马车就是美丽女子在昏暗中摇晃不定的住所；在那里咖啡馆百般殷勤地恭候客人，在这里面能摆出一副纸牌供好奇者们施展身手；在那里有招揽顾客的歌剧院和妓院，进到里边人们便能迅速享受一夜之欢。在那里还有旅馆，厨师们在里边用鲜味汁和炖五香肉

①波西利普是位于那不勒勒西南的一座山。

②托莱多是西班牙的一个省城名。

③索伦多是位于那不勒斯东南的海湾。

进行创作，用浅色葡萄酒和深色葡萄酒合奏音乐。对于他这么一个享乐的人来说，只有城市才是世界，在那里女人们生活在使他唯一中意的形式之中，有时是多数一起，有时是变动的复数。在城市里他最喜欢的是宫廷领域，是豪华场面。在那里性欲快感就升华成了艺术美感。这是因为，诚然卡萨诺瓦这个肩宽膀壮的小伙子像其他人一样是好色的，然而他却不是一个粗野的肉欲人。充满艺术感染力的咏叹调能使他着魔入迷、一首诗能使他异常喜悦、一场优雅而有教养的对话才真正使他有千杯叹少之感。与明理智慧之士谈论某本著作，狂热地偎倚某个女子，从包厢的暗影中谛听音乐，这一切都能奇迹似的提高他的生存乐趣。但是我们切不可因此受到迷惑，在卡萨诺瓦那里，对艺术的喜爱从来没有超出游戏的水平，从来没有超出讨人喜欢的业余爱好者的水平。对于他来说，精神必须为生命服务，而决不许生命为精神服务。因此，对于艺术，他只是作为壮阳药，作为激起性欲的催情手段，作为粗野肉欲享受之前的文雅娱乐，才予以重视和进行观察的。他很喜欢写短小的诗，为的是把小诗与袜带一起呈送给他所倾慕的一位夫人，为了煽动起她的热情他会用咏叹调朗诵起诗来。为了证明自己善于思考，为了有智谋地证明自己的身份，也为了巧妙地掩饰对她的钱包的奇袭，他会与贵族人士颇有风趣地谈论伏尔泰和孟德斯鸠。但是这位南方的肉感主义者从来不理解艺术，不理解科学——只要这科学将会成为目的本身和生活意义。他这位赌徒出于本能，拒绝深度，因为他只想停留在表面上，做一分钟的人，做迅速变化的人。对于他来说，变动是“愉快的精华”，而愉快又是生活唯一的意义。

由此可见，他如同蜉蝣一样轻微，如同肥皂泡一样空虚，只

是在事件的逆光中闪亮耀眼，他就是这样颤动地穿越了时代：有时候人们几乎无法正确理解和把握时代，确定不停变化的灵魂形象，更不要说取出性格的核心了。卡萨诺瓦究竟是善良的呢，还是邪恶的呢？是诚实的呢，还是欺骗的呢？是一个英雄呢，还是一个无赖呢？现在，完全如时间的意愿那样，他从周围环境中染上了颜色，他随着环境变化而变化自身。他手头很宽裕，我们找不到一个比他更高雅的贵族。他具有令人着迷的狂傲气派，容光焕发，庄重优美的风度。他像大主教那样亲切可爱，又像侍童那样轻浮随便。他大肆挥霍金钱——“节约从来不是我的事。”——他像身份高贵的恩主那样，邀请过多素不相识的人到他的餐桌旁来，赠送鼻烟壶和杜卡特金币。他还提供贷款，用精神的火焰向那些人周围喷射。然而绸缎马裤宽大鼓胀的口袋已经空空如也了，而尚未支付的票据还在信夹中沙沙作响。然后我可就要奉劝每个人在用纸牌赌博的时候不要抵制这位彬彬有礼的绅士。不，他不是一个规矩人，可也不是一个卑劣人——他决不是一个卑劣人。他的行为既不是道德的，也不是无道德的，而是天然非道德的。因此他的决定都是直接出于关节，他的动作反应都起于神经和血管，完全不受理性、逻辑与道德的影响。他一发觉到女人，血管就疯狂地跳动，盲目地顺着自己的性格方向往前急跑。只要一看到赌桌，他的手便颤抖着伸进了衣袋。他在自己不知道也不愿意的情况下已经哗啦一声把钱摆到了赌桌上。如果他雷霆大怒，静脉就突突暴起，仿佛要爆裂似的。他的嘴里涌出唾液，他的眼球充血，简直要滚出来。他的拳头不住地痉挛，在狂怒中乱捶乱打。他在自己愤怒的方向里猛冲，“像水蒸气一样！”正如他的同胞和兄弟本维努托·切

利尼①说的，简直是一头疯狂的公牛。“我从来没有自我克制的能力，将来也不会有这种能力。”他既不追思往事，也不预想未来。只有处身于困境之中，狡猾而且常常是天才的灵感才拯救性地为他凝聚起来。但是就连最小的活动他也从来没有作过计划，细加盘算，预先准备——他对那种做法极不耐烦。我们在他的回忆录里可以得到上百次的证明是：他的一切具有决定意义的行动，最愚蠢的恶作剧举动以及最机智的欺骗行为，都是出于突然爆发情绪的同一条弹道，而从来没有出于精心的计算。有一天他突然脱下天主教教士的长袍，作为一名士兵骑上马向敌军猛冲而去，结果被俘了。他到俄国去，或者是到西班牙去，都是简单地往前走，没有自己的态度，没有人推荐。他也没有问一问自己，为什么去和干什么去，他的一切决定都是出于情绪，出于精神紧张无聊而在无意之中走火的手枪响声，因此很可能他为自己丰富多彩的经历只感谢这种鲁莽的无计划性了。如果他遇事更讲究逻辑，正规地询问了解，进行计算，那么，他就不会成为冒险家，具有战略体系，就不会成为这样惊人的生活大师。

因此，作家们费尽气力把我们的卡萨诺瓦这个本性冲动的人取作喜剧或者短篇小说的主人公，真是莫大的差错。这就像是给他安装了一颗清醒的内心，一个爱思考的东西，或者干脆是安装了个浮士德-靡非斯特式的设备，然而他的魅力和热情活力却是来自凡事不加思考，来自非道德的无忧无虑。如果往他

①本·切利尼（1500—1571），意大利有名的金匠和雕刻家，为教皇和法国国王工作，曾因道德败坏而逃亡。著有自传和论述金匠技艺和雕刻艺术的著作。

的血液里压进三滴多愁善感，把知识和责任感重压在他的身上，那些，他就不再是卡萨诺瓦了。如果把他装扮得令人感到沉闷乏味，如果用良心把他压到地下室里，那么，他也就面目全非了。因为只要添加那么一点点儿，这个放荡无羁的现世享乐者就与正常人无异了，就绝对不是疯狂的人了。唯一驱动卡萨诺瓦的魔鬼具有一个地道的市民名字和一副模糊不清的粗糙面孔。这魔鬼的名字很简单，就是：无聊。他由于内心没有创作能力，所以只好不停地抓挠生活素材。但是这就使他无休无止地拥有一切的愿望远远离开了现实贪婪人的魔性。有个拿破仑，出于渴求无限而要求一块地方又一块地方，一个王国又一个王国。还有个堂·璜，觉得自己是被鞭打着去诱骗妇女的，为的是作为他自己世界的单独统治者去了解那另外一个无限：女人世界。单纯享乐主义者卡萨诺瓦从来不寻求登山者的最高攀登，而是享乐的持续性。因此他决不一人独处，决不在这种空虚的严寒中孤寂地战栗，绝对不要孤寂！我们还是仔细看看卡萨诺瓦吧。如果他缺少了谈天娱乐这个玩具，那么，他的任何平静都会立刻变成可怕的惶恐不安。他在晚上到达一个陌生的城市，就不能独自一人或者看着书在自己的房间里呆上一个小时。他会立刻向各个方向试探，看是否有偶然事件之风给他送来娱乐，是否至少会有个使女夜间充作暖水袋进行服务。他会到楼下小酒馆里和萍水相逢的客人开始闲聊，他会在下流酒馆里给可疑的赌场骗子们押上双倍赌注，他会与最可怜的妓女过夜。内心的空虚无论到哪里都把他有力地推向活生生的东西，推到人的跟前。这是因为，只有与其他人摩擦才能激发起他的生命力。他独自呆着就很可能成为最忧郁沮丧，百无聊赖的年轻人中的一员。这个情况我们在他的作品（但是回忆录是例外）中可以看

到，从他在杜克斯那个他称为“但丁忘记描述的地狱”的孤寂年月里也可以了解到。正如陀螺必须不停地用鞭子抽打，否则就会咕咕噜噜可怜地倒在地上那样，卡萨诺瓦也需要外部的刺激来推动他的热情活力。所以说，他（如同无数人一样）是一个缺乏创作力的冒险家。

因此生命的自然紧张一停止，他就总是开动艺术的紧张——赌博。这是因为，赌博以天才的微缩方式重现人生的紧张，赌博创造了艺术的危险和命运的缩写记号。所以说赌博是所有只顾眼前的人的避难所，是一切游手好闲者的永久性消遣。借助于赌博，感情的潮起潮落就像在玻璃杯中一样猛烈地激荡起来，成为内心无所事事者不可替代的活动。卡萨诺瓦对赌博的迷恋是无人可比的。虽然他看到一个女子不大可能不去追求，但是他却能够眼看着赌桌上滚来滚去的金钱而不把颤动的手指从口袋里掏出来。而且甚至在他认出来庄家是个臭名远扬的洗劫赌场的人，明知赌注会输掉，他还是敢押上他最后的一个杜卡特银币。最能说明他的无节制，无休止的赌博狂与赌博迷的莫过于这样的情况：因为他也无法抗拒最坏的运气，所以虽然他本人就是洗劫赌场者，却还接连不断听任别人的洗劫。他把费尽气力骗到手的战利品又在牌场上不断出现的新希望中输出去。这样的情况不是一次，而是几十次，或者上百次之多。但是正是这样的事实证明，他是一个真正的和天生的赌徒。他不是为赢钱而赌（无论他感到多么无聊），而是为赌而赌。他从来不寻求最后的休息，只是一味追求持续的紧张状态。他在红与黑的缩写中，在方块牌与爱斯牌中寻求永久的冒险，寻求颤动的牌来牌往。只有在这里边他才感觉到自己的神经，才感受到自己汹涌澎湃的激情。这牌来牌往就如同心脏的收缩期和舒张

期一样。他就像需要呼吸愉快的空气一样，需要赌桌上输与赢闪射火花的对立，需要征服女人和抛弃女人，需要贫困和富有的对比，需要追求无限的冒险。甚至电影一样丰富多彩的生活还会因为突然性、出乎意料和天气骤变而出现间歇，所以他要用人为的牌运紧张性来填补间歇的空虚。由于疯狂地掷色子他才达到了从高到低的突降曲线，高声呼喊着摔进破产之中。今天他的口袋还装满金币，身后是豪华马车，还有两名跟随仆役，是个一副贵族派头的阔佬。到了明天他便把钻石迅速卖给一个犹太人，把裤子押到苏黎世的一家公营当铺里——这不是说笑话，现在已经发现了收据。然而这个大冒险家想要的生活正是这个样子，而不是别的样子：想要被幸运和绝望的这种突然爆炸撕裂成碎片，散向远方。为了这样的爆炸，他不停地把全部激烈动荡的生活作为最后和唯一的赌注投给了命运。在决斗中有十次他已经站到离死亡只有一英寸的地方，有十二次几乎进监狱或者去大槽舰上当苦役。千百万财富向他涌过来，又舍他而流去，他甚至没有用手擦过一滴眼泪。然而正因为他始终热心地、全力以赴地对待每一次赌博，每一个女人，每一个瞬间，每一次冒险，所以他这个作为可怜的乞丐死在外国收容所里的人最后赢了最高的赌局——得到了无限丰富的生活。

好色之徒

> 我曾经引诱过人吗？没有，本性用优美魔术开始工作的时候，我在场。我也不离开它，因为我的心永远感激每一种本性。

阿图尔·施尼茨勒：《卡萨诺瓦在西班牙》

他对各种艺术确实都有业余爱好，但成就大多不佳。他写过磕磕巴巴的诗和给人催眠的哲学东西，他拉小提琴吱吱声响，水平一般，他最好的方面是健谈，如同百科全书派的人那样。他更加超群出众的方面是对魔鬼所发明的那些赌博的理解，诸如法老牌、纸牌、比里比牌、色子、多米诺骨牌、欺诈钱财、炼金术、交际手段等等。然而只有在情场中卡萨诺瓦作为术士和能手是出类拔萃的。他那上百种未出成果和恶作剧的才干都在创造性的化学中结合成了一个卓越情诗作者的纯粹人。在这方面，也只有在这方面，他这个不正规的业余爱好者才表现出了无可争辩的天才。他的身体好像生来就是为爱神服务的。平时节俭的天性为了振作起全部元气、性感、体力和美，便例外地挥霍浪费起来。他不惜一切，为的是重新给寻求愉快的女人形成一个真正的男人，一个刚强的男人，一个伟岸的男子，或者一个可爱的丈夫，随人们去翻译好了，是这个健康性别中非常重要而又具有弹性的标本，强壮而又热烈的标本。这是因为，用我们现在流行的细高条儿型的体态美来看待卡萨诺瓦这个征服者是错误的。他这个 bel uomo（漂亮男人）不是奶油小生，完全不是。他是一头真正的种骆驼，具有法尔纳斯家族大力士的肩膀，罗马角斗士的肌肉，吉卜赛青年黝黑的健康美色，雇佣兵队长的冲力和鲁莽，还有蓬头乱发的森林之神那种强烈的性欲。他的身体像金属一样，精神饱满，体力充沛。四次患梅毒，两次中毒，十二次受到剑刺，在铅皮房子里和西班牙臭气熏天的监狱里度过极其可怕的年月，从酷热的西西里岛突然到严寒

的莫斯科的旅行，都没有丝毫影响他生殖器的备用状态和威力。无论何时，也无论何地，只要目光稍微一扫，远远地触及到女人身体的近旁，他的不可战胜的性欲便会熊熊燃烧，发挥作用。在忙忙碌碌的整个四分之一世纪里，他表现为传说的 Messer sempre pronto，也就是意大利笑话中的随时待命先生。他孜孜不倦地把高等数学作为最勇敢的情人讲授给妇女们，而且直到四十岁时他才从传闻和流言中知道床上令人恼火的失败（司汤达在他的论文《论爱情》中有单独的一章，其重要性讲的就是这种失败）。他的身体如果被性欲唤醒了，便决不虚弱疲乏。另一方面这是一种永不停歇和神志清醒地准备伏击一切女子的性欲，是一种尽管疯狂地浪费但也不会枯竭的激情，这是一种不惧怕任何投入的情爱游戏的冲动。实际上，天性很少把这种满弦的身体乐器，这样一种 Viola d'amore（抒情古提琴），交付给一位大师去毕生进行情爱游戏。

但是高超技能在适当的证实以外还要求特别的保证：就是完全委身，就是无保留的专心致志。只有一夫一妻制的情欲才能够达到激情的最高级，只有在一个方向中的完全结合才能创造出完美的成果。正如音乐之对于音乐家，塑造形象之对于作家，金钱之对于贪婪的人，最高记录之对于体育迷一样，对于一个真正的好色之人，女人，追求女人，渴望女人和占有女人就成为最重要的，不，是成为唯一的人世财富。由于各种激情之间永久的嫉妒，所以他在众多嗜好中只能够献身于这样一种。他就在这种嗜好中，也只有在这种嗜好中，去领会生活意义和无限性。卡萨诺瓦这个永远不忠实的人却始终忠实于对女人的

强烈情欲。如果给予他威尼斯共和国元首的戒指，富格尔家族①的珍宝，赠封证书、房舍，授予他职位，战地司令的头衔和作家的荣誉，他会为了清新皮肤的芳香，为了无可替代的甜蜜注视，以及为了顺从地满足的那个瞬间，而把手一松，扔开这些毫无意义的废物，这些没有价值的愚蠢玩艺儿。为了一次艳遇，甚至只不过是为了一次艳遇的可能性，他就像吹烟雾一样，把世上的荣誉、职位、声望和时代的一切希望全都吹开了。这是因为他这个性欲赌徒对于他的渴求来说根本不需要热恋。想象，还没到清晰可见的艳遇跟前那沙沙响的想象就已经使他的幻想燃烧起来。这里仅从上百次事件中举出一个例子：这个插曲在第二卷的刚一开始，当时卡萨诺瓦因为非常重要的事情乘加快驿车前往那不勒斯。这次旅途中间他住在一处客店里，看到相邻房间里有个匈牙利上尉坐在别人的床上，上尉身边有个漂亮姑娘。更加令人难以想象的是，当时他还不知道那个女子是否漂亮，因为他根本没有看到那个蒙盖着床单的女子。他只是听到一声富有青春活力的欢笑，一声女人的欢笑，他的鼻孔便已经掀动起来。对于那个女人他毫无所知，他不知道，她是否吸引人，是漂亮还是丑陋，是年轻还是年老，是会顺从呢还是会拒绝，是未婚还是已经订婚，然而他把装有各种计划的背包又扔到桌子底下，让人解开已经套上的马匹，他决定留在帕尔玛不走了。只是为了这个微乎其微，简直是还未成形的艳遇机会，他这个一贯荒淫贪欢的冒险家便已经疯狂起来了。卡萨诺瓦的行动就其最独特、最顺乎天性的意义上来说，既毫无意义又十

①富格尔家族于15—16世纪在奥格斯堡由于经营商业和矿业而成巨富，1409年被封为伯爵。

分明智，时时处处都显得是这样。为了与一个不相识的女子相处一个小时，无论是在白天还是在黑夜，是在早晨还是在晚上，他肯定都准备去干任何愚蠢事。如果他有所追求，那么，他就不怕付出任何代价。如果他决心征服，那么，他就不惧怕任何抗拒。为了再次看到一个他觉得不特别重要，而且他也不知道能否使他幸福的女人，也就是那位德国的市长夫人，他厚着脸皮，在未受邀请和明知不受欢迎的情况下，到科隆参加了一个外国的社交聚会。他不得不咬着牙听凭主人的痛斥和其他人的嘲笑。可是他这匹种马在性欲非常强烈，受到劈劈啪啪一顿狠揍的时候有什么感觉呢？卡萨诺瓦忍饥挨冻，心甘情愿在冰冷的地下室里与老鼠及寄生小动物共处熬了一夜，在黎明前的黑暗中期待着根本不舒服的幽会。有十多次他都是冒着剑刺、手枪射击、辱骂、敲诈、疾病和贬低身份的危险。确切地说，情况都不是至少可以理解的那样，不是为了一个阿娜狄俄墨涅①，不是为了一个绝无仅有的，真诚的情人，而是为了一个普通的女子，为了一个到处都遇得到的女子，为了一个碰巧够得着的女子。这只是因为她是个女子，是另外一个类型，是他所急切渴求的性别形态。只要他的性欲敏感激动起来，那么，每一个诱人通奸者，每一个姘妇都能轻而易举地把他这个举世闻名的诱骗者劫掠一空，每个通情达理的丈夫，或者乐于助人的兄弟都会把他弄到狼狈不堪的境地。但是什么时候他的性欲不敏感激动呢？卡萨诺瓦的性欲渴望什么时候完全平息下来呢？Semper novarum rerum cupidus（时时刻刻都在贪求新的猎物）。他

①阿娜狄俄墨涅是阿芙罗狄蒂的别名，据说出生于大海的浪花，后来被敬为肉欲爱情、美和恋爱的女神。

强烈的性欲总是对一个不熟悉人颤动。这个男人的身体不断地需要柔软而有快感的床上垫子，他的不稳定的官能不断地需要冒险家颤动的焦急心情，就像他不断地需要氧气、睡眠和运动一样。如果没有女人，那么，他就没有一个月，没有一个星期，甚至没有一天，没有什么时候，没有什么地方，能够感到舒适。用卡萨诺瓦的词典来翻译，节欲干脆就是痴呆和无聊。

在胃口这么粗野和消费这么持久的情况下，他的女人的品质通常都不是高贵的，这就不足为怪了。对性欲具有这种骆驼胃口的人不会成为美食家；不会成为酒类品尝家，而只会成为简单的贪食者，只会成为馋鬼。因此，曾经是卡萨诺瓦的情人，这话本身根本不是特别的介绍。因为，她必定既非海伦娜，又非处女，既不贞洁，更谈不上修养见识，良好教育和能吸引人，不会使高尚的先生屈尊俯就。通常只是因为她是个女人，是先天形成的妇女，是有阴道的，是性别的另一极的人，这么一个事实，就足以使他这个易受引诱的人充满性欲了。因此人们乐于用当前的浪漫主义或者美学的想象，彻底清除这座辽阔的鹿苑。正如职业性的，也就是不加选择的好色之徒常有的情况那样，卡萨诺瓦搜集的货样也各有完全不同的价值，而且天晓得，那也根本不是美女展览馆。诚然有几个人物形态是温柔甜美的，具有青春少女的面庞。我们可能都知道他的同胞画家列尼① 和拉斐尔的手笔吧，也有几个形体是鲁本斯所画或者是布歇② 用柔软的红粉笔在绢面上绘制的。但是除此以外，也还有那样一些形如英国的街头妓女，她们厚颜无耻的丑恶嘴脸只有狂怒的

①列尼（1575—1642），意大利画家。

②布歇（1703—1770），法国罗可可风格的画家。

贺加斯[1] 的笔能够使之再现。还有那些生活放荡的老女巫，惹得戈雅[2] 非常生气。还有图卢兹·洛特雷克[3] 风格的染病少女的面容，以及农夫和家仆。这是美丽与肮脏、智慧与下流、五光十色的疯狂混杂。这是因为他这个泛性欲主义者在欢乐中有粗野的味觉神经，所以他的情欲半径令人忧虑地远远延伸到了稀奇古怪与不近情理的事物上去。在我们限定的时代里，卡萨诺瓦的艳遇开始于无情地使他与检查官发生冲突的年龄阶段，而且发展到去找吓人的骨骼架子和冯·乌尔菲公爵夫人，这个七十岁的废物。在所有书写的言语中那是一个男人无耻地对后代倾吐的最令人毛骨悚然的幽会。这么一个决非古典主义的瓦普几司之夜[4]旋风似地转遍了各个国家和各个阶级。最温情、最纯洁的人物形象由于初次的羞惭，恐慌得脸上泛红。高贵的夫人们，身上到处是针织的花边，珠宝首饰光彩夺目，个个都急匆匆地向妓院的残渣，也就是海员酒店里边那些面目可憎的家伙，伸出跳轮舞的手。玩世不恭的驼子，阴险的瘸子，品行不端的孩子，性欲强烈的老妇，都涉足到这场喧闹中来了。姑妈对侄女，母亲对女儿还温暖的床铺进行清理。拉皮条者支使开自己的孩子，乐于助人的丈夫把妻子推到永远愉快的人的家里，随军妓女与贵妇人交换同一个夜间和同样迅速的愉快——不，人们最后改掉了不自觉地用十八世纪铜雕版画的方式，而用风姿妩媚，亲切热情，整洁高雅的方式来图解卡萨诺瓦的风流韵

---

①贺加斯（1697—1764），英国画家。

②戈雅（1746—1828），西班牙画家。

③图卢兹·洛特雷克，法国画家。

④据德国民间传说，在5月1日前夕，女妖们在这个夜晚聚集于布罗肯山上荒淫作乐。

事，——不用了，而且是绝对不用了。终于人们有了勇气在这里去正视作为男子性感魔窟中的这种不加选择的性爱。像卡萨诺瓦的“里必多”这样用之不竭和不加选择超越了种种障碍，尤其是什么都不放过。深奥的事物对他的吸引不小于日常事物，没有什么反常现象不使他的感情激动，也没有什么荒唐现象使得他清醒。虮虱满床，内衣肮脏，令人生疑的谣传，与驱赶妓女者的伙伴关系，隐蔽的或者约定的观众在场，卑劣的压榨和习以为常的疾病，所有这一切对于他这位想要拥抱欧罗巴姑娘的神圣公牛的又一个朱庇特来说，都是觉察不到的琐碎小事。他要十分隆重地和随随便便地以种种形象和全部骨骼来拥抱整个妇女界。他在混乱和近乎狂躁的强烈性欲中对于幻想的东西如同对于自然的东西一样非常急切好奇。有这种性欲的男子的典型情况是，性欲的潮涌尽管很经常，很猛烈，却从不泛滥到生理天性的床铺上。卡萨诺瓦的本能突然在性别的界线上停住了，在接触一个阉人的时候，厌恶之感震惊了他，于是他用棍棒打跑了那个娈童。他的一切离谱的和反常的性行为都始终引人注目地忠实妇女界，这是他的完善与天生的领域。他的狂怒在这里当然不知道界限，不知道障碍，也不知道停步。这样的性欲不加选择，不计数量而且不间断地对每个女人闪射出希腊森林之神那种永远沉醉和为每个新女人都重新入迷的性欲力量。

然而正是卡萨诺瓦所追求的这种混乱，这种陶醉和这种天性给予了他对于女人前所未有的威力。那简直是极大的诱惑力，女人们随着突然的直觉本能冲动便感觉他是一个雄性动物，是个燃烧着的、感情奔放的、正迎向她们快步走来的人。于是她们让他占有自己，因为他已经完全被她们占有了。她们归他所有，因为他已经归她们所有了。确切地说，落入他手中的不是某一个

女人，而是多数女人，是对立面，是另一个极点。出于女性的直觉，她们感觉到，这里终于有了一个男人，对他说来除了我们女人没有更重要的了。他不像别的男人那样，为业务和责任疲于奔命，情绪愠怒，摆丈夫架子，只是有时候顺便地向我们求爱。他却是用全部本性如同狂暴的溪水一样的动能迎着我们奔来的男人。这个男人不是要节约，而是要挥霍。他不犹豫，也不挑拣。所以说，他真的是懂得毫无保留地献身的。他为了一个女人——就因为她是一个女人，她能在眼前的瞬间满足他对女性的渴求——总是准备不假思索地献出自己身上的最后一滴性欲。这是因为，对于卡萨诺瓦来说，愉快地看到女人，感到幸福惊奇，狂喜，兴奋，入迷，就是一切享受之中的终极享受。只要他还有钱，他就大量赠送精心挑选的礼物，用奢华和轻率讨好她们的虚荣心。他喜欢她们盛装丰盈，身裹精制花边。他在把她们脱光衣服之前，先要用从未见过的贵重物品使她们惊讶，用挥金如土的浪费和情欲的狂热游戏使她们惊讶。的确，他是一个天神，一个赠送礼品的朱庇特。他用天性的热情感染她们，同时又用黄金大雨冲刷她们。然后他便也像朱庇特那样消失在云端里了——“我发疯地喜爱这些女人，但是我总是更想给她们以自由。”——这话并未降低，不，反而是提高了他的声望。这是因为，正是由于他突然降临和突然消失的雷雨现象，她们才保持着对他这么一个异乎寻常的人，对不可重视的和极其美好的艳遇的回忆。而且这样的回忆也不会清醒过来，不像与其他人习以为常的情况和乏味的同床共枕那样。这些女人中每个人都本能地感觉到像他这样的男人不可能成为丈夫，所以她只能在天性中把他作为情人，作为一夜的天神来回忆。虽然他离开了每一个女人，但是没有一个女人希望他改变原来的样子。因此卡萨诺瓦也就只需要像现在

这个样子，也就是在他不忠实的强烈性欲中保持诚实，所以他会赢得每一个女人。

我刚才说到诚实，这在卡萨诺瓦那里是一个令人惊异的字眼儿，但这是没有办法的。我们必须判定这个受到惩罚的赌博骗子和狡猾的流氓的确在风月场中有一种诚实。卡萨诺瓦与女人的关系实际上是诚实的，因为仅是血液的亢奋，仅是肉欲。注明这一点是有失体面的，然而爱情中的谎言总是从混杂着比较高尚的感情开始的。迟钝老实的年轻人不欺骗自己的身体，从来不使自己的过分激动和好色达到超越本能许可以外的程度。只有在精神状态与感受混合在一起，并且与受到鼓舞的行为相适应进入无限之中的时候，一切激情才会夸大，才会在我们人世的关系中幻想到永恒。卡萨诺瓦从来不超越身体的限度而沉迷下去，因此他很容易遵守他的诺言。他从自己性感的豪华库房里交出性欲换取性欲，交出身体换取身体，所以从来没有拖欠下感情的债务，因此他的那些女人们过后都不觉得自己是在柏拉图式的空虚等待中受了欺骗。这个看来轻浮的家伙不把他的那些女人吹嘘成感情的无限境界，所以他向她们除了要求性器官的痉挛以外不要求别的陶醉，这样他就永远避免了使她们失望。每个人都可以随意把这样的性爱称之为低级的爱情，单纯的性爱，肌肤之爱，无感情之爱，畜牲之爱，但是谁也动摇不了这种性爱的诚实性。他这个放荡的轻浮人具有公开与直爽的占有欲望，他对女人的行为不是比浪漫主义的空想者们更为真诚，更使人舒畅吗？在歌德与拜伦的人生道路之后，一大批女子是作为伤透心的，扭曲变形的，撞得头破血流的人留下来的，因为爱情中更高级的和宇宙的本性不自觉地把一个女子的感情扩大了，以至于她们再不能感受到这种火热的气氛，再找

不到自己的人世形态了。与此同时卡萨诺瓦的煽情本来就是诚心实意，很少造成心灵的伤害。他没有引起崩溃，导致绝望。他使得许多女人愉快，却没有使得一个女人变成歇斯底里。她们全都从单纯的性爱艳遇中不受伤害地退回到了日常生活里，不是回到了自己的丈夫身边，就是回到了其他情人跟前。他像热带的一阵风轻轻掠过了她们，于是她们便活跃起更强烈的性欲。他炽热通红，但是并未烤焦她们。他征服了她们，但是并未毁坏她们。他诱骗她们，但是并未伤害她们。正因为他的这种性爱发生在比较结实的表皮组织里，而不是发生在真实内心易受伤害的组织里，所以他进行的征服并未导致灾祸。

他的激情作为单纯性爱的是不知道要那种一次性的极度兴奋的。因此如果亨利埃特或者漂亮的葡萄牙女子离他而去，使他陷入可怕绝望，那么，不会使他感到不安，他不会去拿起手枪来的。事实上两天以后我们就会看到他已经到了另外一个女子身边，或者他已经进了妓院。如果修女 C. C. 不能再从围墙里到娱乐场来，而由半出家的修女 M. M. 代替她出现，那么，安慰也就立即来到了，因为每个修女都能代替另一个修女。于是人们就不难发现，他作为真正的好色之徒从来没有热恋过他那众多女人中的某一个女人。他热恋着永久的多数，热恋不断更换的艳遇，也就是众多的艳遇。他甚至有一次脱口说出这么一句危险的话："当时我就模模糊糊地感觉到，爱情不过是一种或多或少强烈的好奇心。"所以要想理解卡萨诺瓦就得抓住这个定义，并且深入分解好奇心这个词：好奇心①，是永远贪求永远

①德文好奇心由 Neu 和 Gierde 两字组成，Neu 是新之意，Gierde 是贪婪之意。——译注

新的东西,是在永远在另一些女人那里贪求永远另一些体验。刺激他的从来不是个体，而是变体，是在异常丰富的性爱棋盘上不间断更新的组合。他的取得和放开都是不假思索的，都是顺从天性的，就如同吸气与呼气一样。这种纯粹官能上的享受说明了，为什么身为艺术家的卡萨诺瓦却没有使他那上千名女子中的某一个女子给我们留下真实的精神形象。平心而论，他的种种描述都使人产生怀疑：他可能根本没有看清楚过他那些情人的面孔，而只是在某一个位置上，用某个极为平庸的观点观看过她们。依据真正南国的风格来看，使得他兴奋鼓舞和“激发”他的热情的始终是那些粗俗的，土里土气的和可以触摸到的东西，还有就是跃进眼帘的女人动情的瞬间。反反复复总是(直到厌倦时为止)“雪白的胸脯”，“美好的臀部”，“端庄威严的形象”,还有不断通过偶然事件而显露出“最神秘的魅力”。正是这些东西使得好色的文科中学生对一个使女看得瞳仁发痒，于是从无数亨利埃特、伊雷妮、巴贝特、马里乌齐莎、埃默丽娜、马尔科丽娜、伊格纳齐亚、卢齐亚、埃斯特尔、扎拉和克拉拉(必定能写满一整本日历!)中间所留存下来的只不过是温暖放荡的女人身上肉皮色的美肤香膏，一种酒神式的号码与数量，成果和热情的混杂物——他的样子完全是醉鬼在早上的表现，他昏沉沉的脑袋已经清醒，他全然不知昨天晚上饮了什么酒，在什么地方饮的，还有与谁在一起饮的。对于那众多的女子，他只是享受到了肌肤，感受到了外表，仅仅认识了她们的肉体。在这里精密的艺术标尺比生活本身给我们更清楚地显示了单纯的好色者与真正的热恋者之间的重大差别，显示了获得一切却无所保留的人与取得很少但全力以赴把转瞬即逝的东西提升为经久不变的东西的人之间的重大差别。司汤达这位实际

上相当悲惨的爱情勇士从唯一的一次经历中通过升华分离出来的精神内容，比卡萨诺瓦从这里的三千个夜晚里分离出来的精神内容还多。在精神极度兴奋的什么范围内性爱可能升高，关于这一点，卡萨诺瓦的全部十六大卷的回忆录所给予的概念还不如歌德的一首四个诗节的短诗。因此，从更高的意义上来看，卡萨诺瓦的回忆录主要是统计数字的报告，而不是长篇小说，主要是征战的经历，而不是虚构创作，是一部在肉欲中漫游的《奥德修记》，是一部男子对永恒的海伦娜永久贪求的《伊利昂记》。卡萨诺瓦的回忆录的价值在于它的量，而不是在于它的质。它是以多种变体而不是以单个事例，是通过各种形式不是通过含意深邃的思想，显示出它的价值的。

正是由于他这种经历很多，我们这个几乎总是只登记记录而很少测算精神力量的世界就把恰科莫·卡萨诺瓦提高成了阴茎胜利者的象征，并且给他戴上了世界上最宝贵的荣誉桂冠，使他有了谚语的性质。今天在德语中，甚至在所有欧洲语言中，他是一个卡萨诺瓦，这就意味着他是一个无法抗拒的骑士，是一个女色的馋鬼，诱骗能手，他在男性的神话中所体现的价值就如同海伦娜、弗里娜①、尼农·德·朗克洛等在女性神话中所体现的价值一样。人类为了用自己千百万个短暂的假面具创造出一个不朽的典型，就必须给普遍情况一个具体面孔的缩写记号。因此这个威尼斯的演员的儿子就成功地取得了意想不到的声望，变成了千秋万代爱情英雄的化身。当然他还得与一个第二位的，但甚至是传奇的伙伴共同登上这个最令人羡慕的宝座。他的西班牙对手唐·璜与他并肩而立，而且表现出更高贵的气质，

①弗里娜是四世纪时雅典的著名艺妓。

更深沉的风格，以及更疯狂的魔力。经常有人暗自将这两个引诱妇女的高手进行对比。尽管对达·芬奇与米开朗基罗、托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基、柏拉图与亚里斯多德之间进行精神对比已经趋于枯竭——原因是每一代人都对他们进行类型学的重复——但是这两个性爱原型人之间的对比却一直层出不穷。这是因为，他们两人虽然是在同一方向里冲向前方，是两只捕捉女人的苍鹰，不断闯进羞愧或者极为幸福的惊恐队伍中去，但是就精神仪表的特征来看他们却属于完全不同的火热性格。唐·璜是绅士，是贵族，是西班牙人，而且甚至在造反的时候，感情上还是个天主教徒。他的全部思想都是纯血统西班牙人以荣誉为中心的思想。他作为中古的天主教徒不自觉地听从把一切肉欲视为"罪恶"的教会价值观。从基督教的先验性观点来看，婚外恋（因为具有双倍的刺激）就意味着某种魔性，是对上帝和禁条的亵渎，而女人，妻子，就是这种罪行的工具。女人的本质，女人的存在本身就是引诱和危害。因此妻子身上看起来最完美的道德正是假象、迷惑和蛇的假面具。唐·璜不相信这个魔鬼性别中任何一个女人的纯洁和贞操。他了解每个女子衣服里边的裸体。都可以引诱。他会用一千零三个事例来揭示女人的这种脆弱性，他会向世界和上帝证明，所有那些难以接近的夫人，那些貌似忠实的妻子，那些狂躁热情的半成熟的姑娘，那些誓为上帝献身的基督徒新娘，无一例外，都可弄到床上来，都不过是 anges à l'église und singes all lit——在教会里是天使，而在床上全都像猴子一样淫荡好色。这一点，也只有这一点驱使他这个女人狂不住地和热情地进行诱骗。

因此，最大的蠢事莫过于把女性最大的死敌唐·璜说成是 amoroso（多情的），说成是女人之友，说成是倾慕的求爱者了。

这是因为，驱动他的从来不是对于某个女子的真正钟情和爱慕，而是男性的原始憎恶使他像魔鬼一样对待女人。他的取得从来不是要为自己占有，而总是想要夺走她的东西，抢夺她最宝贵的东西：贞操。他的性欲不像卡萨诺瓦那样起源于精索，他的性欲起源于头脑。这是因为，他这个精神的色情虐待狂人想在每一个女人身上贬低全体女性的身份，使全体女性羞惭，使全体女性受辱伤心。他的享受完全间接地是使被伤害即被奸污的女人陷于绝望的一种幻想的预享受。因此追求的诱惑力（与最善于快速脱去女人衣服的卡萨诺瓦相比）对于唐·璜来说就提高了难度。对于他的论点来说，一个女人愈是难以接近，那么，他的最后胜利便愈有价值，愈能显示出力量。在没有遇到抗拒的地方，唐·璜也就没有了任何动力。他不可能设想自己像卡萨诺瓦那样呆在妓院里，凶恶的侮辱行为不可能对他产生刺激。诸如进行犯罪、一次的和不重复的通奸行为或者强奸修女等等。如果他占有了一个女人，那么，这次试验便结束了。被诱奸者在记录薄上只留下个符号和数字。实际上他就是记录薄的专职记录员，就是记录的莱波雷洛①。他从来没有想到过在绝无仅有的一夜里，对最新的情人再看上最后的一眼。这是因为，正如猎人很少呆在被射死的野兽身边一样，他这个职业诱奸者在结束试验之后也很少停留在他的牺牲者身旁。他总是还要继续不断地追寻其他女人，追寻尽可能多的女人。这是因为他的原动力——这种原动力把他的凶恶形象提升成了魔鬼——驱动他奔向无法完成的使命和情欲：这就是在所有女人身上，从而也就是要彻底地向世界证明妇女的脆弱性。唐·璜的性爱是既不寻

①莱波雷洛是莫扎特的歌剧《唐·璜》中唐·璜的仆人名。

求也找不到宁静和享受的，他作为一个男人发誓要在一场血亲复仇中对妇女进行永远的战争。因此魔鬼就给予了他最完善的武器：财富，青春，贵族身份，优美体态以及最为重要的，就是冷若冰霜，毫无感情。

因此妇女只要在沉迷中受到了他的冷酷技巧的制约，那么，就会一想到唐·璜就像想到魔鬼一样。她们用昨天相好的全部热情来憎恨这个第二天早上就用嘲笑的冰水浇注她们激情的骗子大坏蛋（莫扎特把这样的事给我们不朽地留传下来了）。她们为自己的懦弱羞惭，她们愤怒，她们咆哮，她们吵闹，她们陷入对于这个蒙她们，骗她们，欺侮她们的无赖恶棍的无可奈何的气愤中。因此她们把对全体男性憎恨都集中到了他的身上。每一个妇女，不管是堂娜·安娜还是堂娜·埃尔维拉，所有那一千零三名屈服于他那精心设计而就范的女子都在内心里中了毒，永远停留在女性的感情里。与此相反，曾经委身于卡萨诺瓦的妇女们像感谢上帝一样感谢卡萨诺瓦，因为他不仅没有从她们的感情中取走什么东西，没有伤害她们的女性感情，而且赠送给了她们生存的一种新的安全感。亲切温柔的 artium eroticarum（性爱艺术）大师卡萨诺瓦教给她们认识的真正意义和妇女天性最神圣的责任，正是那个西班牙魔鬼唐·璜迫使她们蔑视为恶魔瞬间的肉体与肉体的热烈拥抱，那种感情冲动中不由自主地委身。他用轻轻抚爱的手在剥掉这些年轻女人的衣服的同时，也剥掉了她们的一切胆怯，一切恐惧——一当她们屈服，才完全变成女人——他在自己得到幸福的时候，也使她们得到了幸福。他以自己感激的极度兴奋状态为她们参与享受进行了辩解。这是因为对于卡萨诺瓦来说，对一个女子的享受只有当他知道，他的女伴把这种享受分配到了神经里和血管里，而且

与他一起感受到的时候，才是完美的。“对于我来说，享受的五分之四总是在于使女人们幸福。”他需要对他的性欲回报性欲，正如需要另外一个人对他的爱情回报爱情一样。他那惊人强大的效能不是使自己的身体，而是使被拥抱的女子的身体精疲力竭和心醉神迷。吸引他的决不是粗野的和体育式的获取——像他的西班牙对手那样——而完全是付出。因此，每个曾经委身于他的女人都变得更是女人了，因为她变得知识更多，性欲更强，更没有障碍了。所以她们便寻求起这种使人幸福的教育的新信徒了，于是姐姐把要成为温情牺牲品的妹妹引向了祭坛，母亲把女儿领到了这个亲切的导师跟前，每一个女情人都催促另一个女情人进入上帝恩赐的礼拜仪式和圆舞中。每个被唐·璜诱奸的女子都出于女性这种准确无误的本能警告新被他引诱的女子（总是白费力气！），要预防女性的这个大敌。一个女子却把卡萨诺瓦作为女性的真正崇拜者介绍给另一个女人。就这样，正如他超越个别形象喜爱全体女人那样。女人们也超越了他，喜爱起这个热情男人和大师的整体了。

昏暗的年月

在我的一生中，我很经常地作些我自己感到厌恶，而且我自己也不理解的事情。但我受到了我有意不进行抗拒的一种神秘力量的驱使。

回忆录中的卡萨诺瓦

公平而论，我们根本不可以责备那些女子不进行抗拒就迷恋起了他这个大诱奸者。如果遇到了他，我们自己也会每次都屈服于他的诱惑，屈服于他那诱人的和激情如火的生活艺术。这是因为，男人在读卡萨诺瓦的回忆录的时候心中没有焦躁不安的嫉妒是不容易的。在某些令人不耐烦的失望时刻里，我们就感觉到这个冒险家的疯狂的存在，感觉到他在夺取和享受，忙得不可开交，感觉到他那疯狂吮吸全部生活的伊壁鸠鲁主义比我们在精神上的短暂漫游更为明智，也更为实际，感觉到他的哲学比叔本华全部无限苦闷的说教和康德长老石头一般冷酷的教义学更加充满生命力。与他的那些瞬间相比，我们的这些瞬间中只是碰碰撞撞的生活，用放弃权利换得稳定的生活，显得多么可怜呀！我们有先入之见和事后的判断，我们每走一步都在叮叮当当地磨光良心的链子锁，我们是自己的俘虏。因此，当他那颗轻浮的心，他那个轻薄的人，在捕捉到女人，飞跃过各个国家，并且在呼呼风响的偶然事件秋千上忽而钻天，忽而入地的时候，我们可都是正在步履维艰之中。如果不撒谎的话，没有一个实实在在的人在读了卡萨诺瓦的回忆录以后，能够不感到与这个杰出的生活艺术大师相比，自己是笨拙的。有时候，不，可能会有千百次，人们宁愿做一个卡萨诺瓦，而不愿去做歌德、米开朗基罗或者巴尔扎克。如果在开头人们会略带冷酷地嘲笑这个进行哲学装扮的骗子在文艺上的爱好和冗长的东拉西扯，那么，到了第六卷、第十卷、第十二卷人们就会想把他看作极为明智的人，把他那肤浅的哲学看作是最有智慧和最令人着迷的学说。

然而幸运的是卡萨诺瓦本人使我们改变了这种过早的赞赏，这是因为他的生活艺术记录薄有个危险的漏洞：他忘记了

衰老。像他那样要求性生活的伊壁鸠鲁主义享受技术完全是以青春活力的性感为基础的，以身体的元气和精力为基础的。因此，只要血液中的火焰不再熊熊燃烧，那么，全部享受哲学就会立刻蒸发，并且冷却成淡而无味，无法享用的烂糊粥。所以说，只有清新健壮的肌肉，只有坚实、洁白的牙齿才能像享受哲学那样控制生活。但是如果肌肉和牙齿开始衰减和脱落，性感官开始失灵，可就糟了。那样的话，使人愉快和自我愉快的哲学也就会突然失灵。对于粗鄙的生活享受者来说，生命曲线肯定是要向下落的，因为挥霍浪费者的生活是没有储备的。他生活放荡，在片刻之间丧失掉他的全部热量。而有智慧的人，表面上自暴自弃的人，则仿佛是蓄电池一样，在自身中防止热量丧失，使热量持续增加。凡是誓为精神献身的人，即令是在阴影笼罩的年月里，而且还常常是在宗法制的时代里（例如歌德！）也能得到净化和美化。他还会沉着冷静地把生活提升成理智的解说和意外的惊喜，并且给身体减少的精力补偿勇敢的振奋人心的概念游戏。但是事件的推动使得处于激流中的纯官能的人却如同水磨的轮子一样留在干涸了的小溪里。对于这样的人说来，衰老是进入虚无的陷落，而不是进入新生的过渡。生命，是一个不讲情面的债权人，它要连本带利收回被难以驾驭的性欲过早和过快所取走的东西。这样卡萨诺瓦的智慧也就与他的幸福一起完结了，他的幸福也就与他的青春一起完结了。只要他是漂亮的、胜利地和精力充沛地出现，他就总是显得是聪明的。如果有人暗自羡慕四十岁以前的他，那么，从他四十岁时起人们对他便只有同情了。

卡萨诺瓦的狂欢节，所有威尼斯狂欢节中最绚丽多彩的，过早地而且是凄凉地在一个忧伤的圣灰星期三结束了。阴影十分

缓慢地爬进了他充满欢乐的生平故事，就像皱纹慢慢爬上衰老的面容一样。他只能愈来愈少地述说胜利，愈来愈多地记述烦恼。他愈来愈经常地被牵连进——当然他是无辜的——推迟汇款，伪钞、典当珠宝之类的事件里，而且愈来愈难得在侯门王府受人接待了。他不得不在深夜的大雾里逃离伦敦，因为要是晚走一两个小时他就会被逮捕，被送上绞刑架。在华沙他受到像追捕罪犯一样的追捕，在维也纳和马德里遭到驱逐，在巴塞罗那他被投入监狱长达四十天，在佛罗伦萨他被驱赶出境，在巴黎他收到了“lettre de cachet”(盖有国王封印的监禁或放逐通知书)，被命令立刻离开这个可爱的城市。这时再没有人喜欢卡萨诺瓦了，人人都推他走开。人人都要摆脱他，就像要从毛皮衣物上抖掉虱子那样。人们首先会吃惊地考虑，这个善良的年轻人犯了什么罪？以致全世界在骤然间对这个大家的宠儿表现得如此严厉，道德上不予宽恕？是他变得恶毒了吗？是因为他欺骗成性了吗？是他改变了那令人喜爱得可疑的性格，以致大家都避开了他吗？不，他依然是原来的样子。他还将永远是原来的样子，而且直到最后一口气的时候，他都是一个以外貌迷惑人的人，是一个江湖骗子，是一个寻开心的人，是一个文艺爱好者。现在他只是缺少了使他显得精力充沛，神色美好的一个因素：他的自我意识，也就是青年人确信必胜的感觉。在犯罪最重的时候，他受到了惩罚：首先是女人离开她们的这个宠儿，一个矮小瘦削的大利拉① 把这位性爱的参孙用猎刀捕捉了，那是一个狡黠的轻佻女人。这个插曲由于它最真实和最有

①据《圣经》，大利拉是犹太人领袖大力士参孙的妻子，她贪图重金贿赂，把丈夫出卖给了敌人，使丈夫被俘。

人情味，所以就成了他全部回忆录中最生动精彩的插曲，就成了一个转折点。他这个久经考验的诱奸者第一次受到一个女人的诈骗，确切地说，那不是受一个高贵的，难以接近的，出于道德而拒绝他的女人的诈骗，而是受了一个狡猾的年纪很轻的妓女的诈骗。她善于使他纵情发狂，骗取他口袋里的全部金钱。尽管如此她却不让他靠近自己淫乱放荡的身体。这个卡萨诺瓦，虽然他付款了，而且是超额付款了，却还是被轻蔑地拒绝了。这个卡萨诺瓦受尽鄙弃，还不得不眼睁睁看着那个矮个子妓女如何无偿地，用他贪婪的情欲和投入的金钱、计谋和力量所白白追求的一切，去使一个愚蠢粗野的小子，一个理发师的助手，幸福起来。这件事对于卡萨诺瓦的自我意识是致命的一击。因此，从这个时候起，他坚信胜利的态度就显出了某种不稳定和动摇。在年届四十的时候，他不得不惊恐地过早确认：使得他胜利地冲进世界里来的发动机再不能令人满意地工作了。于是他第一次感到了恐惧，竟然说不出话来："使得我最为苦恼的是，我不得不承认，通常与老年临近联在一起的疲倦开始了。青春和力量意识所给予人的那种无忧无虑的自信，我再也没有了。"然而没有自信心的卡萨诺瓦，没有了准备随时使女人陶醉的征服力的卡萨诺瓦，没有了漂亮仪容，没有了性交能力，没有了金钱，没有以男性生殖器与幸福女神的宠儿的身份来作粗野傲慢，意志坚定，确信胜利的炫耀，他一旦在世界赌博中丧失了这张王牌，还算什么呢？"一个到了一定年龄的先生，"他忧伤地自己回答说，"幸福不再对他感兴趣，女人们更是不。"他成了一个没有翅膀的鸟，成了没有男子气概的男人，没有幸福的情人，没有资本的赌徒，没有精气与美色的惨淡无聊的身躯。关于胜利和享受的独家智慧的喇叭都吹破了，于是一个危险的字眼儿

“放弃”第一次进入了他的哲学。“我使女人们热恋我的时代过去了。我只能要么放弃她们，要么收买她们的殷勤。”放弃，这对卡萨诺瓦来说是最无法理解的思想，现在变成了现实。这是因为，要收买女人，他就需要金钱，然而历来都是女人给他送金钱的。这个奇妙的循环停顿了，赌博即将结束。对于这位艳遇能手来说，无聊的危机开始了。就这样，年老的卡萨诺瓦，贫穷的卡萨诺瓦，这个享乐者变成了寄生虫，这个对世界好奇的人成了侦探，这个赌徒成了骗子和乞丐，这个欢乐的爱交游者变成了孤独的抄写员和讽刺文作家。

令人震惊的现象是：身经无数情场战役的老英雄，这个奇妙的厚颜无耻者和肆无忌惮的赌徒，现在变得谨慎了，谦逊了。这个走运的伟大喜剧演员悄悄地，抑郁地，平心静气地离开了他曾经取得成功的舞台。他脱下“与我的处境不再适应的”豪华服装，摘下戒指，钻石佩带扣和鼻烟壶。与此同时他还去掉了庄严的傲慢，并且把他的哲学如同一张被吃掉的牌一样扔到了桌子底下。他在钢铁一样无情的生命规律面前苍老衰颓，低下了头。因此，颜容憔悴的妓女必定变成老鸨子，赌徒必定变成赌场骗子，冒险家必定变成寄食于人下者。自从他的血液不再那么热乎乎地在身体内循环流动以来，这个衰老的世界公民就在他极其喜爱的无限世界里突然感到寒冷难支，便非常感伤地渴望回到家乡。于是这位昔日的狂傲者——可怜的卡萨诺瓦，他认识到不可能有高贵的结局——便悔恨地低下来有罪的头，悲惨地向威尼斯政府请求宽恕。他给异端裁判所的审讯官们写出了阿谀奉承的报告，还写了一篇爱国主义的论战文章，是对攻击威尼斯政府的“反驳”。在这篇文章中他毫不感到羞惭地写道，他在里边忍饥受饿的威尼斯监狱的房子都是“空气很好的

房子”，而且简直就是人道博爱的天堂。关于他生平中那些可悲的插曲，在他的回忆录中只有这么多，因为回忆录结束太早，没有来得及继续讲述不光彩的年代。他退回到了昏暗中间，也许这是为了隐蔽他的脸色变红吧。人们几乎对此感到高兴，因为这只剥了皮的公鸡，这个停唱了的歌手多么可悲地在模仿我们长久所羡慕的胜利欢歌。

此后有几年之久，一个胖胖的，性格粗犷的先生悄悄地溜进服饰商店。他没有贵族人的穿戴，他勤奋地倾听威尼斯人讲话。为了便于观察可疑的人，他坐在酒柜里边。到了晚上他就花很多时间给异端裁判所的审讯官们写侦察报告。在这些不光明正大的情报上署的名字都是安格洛·普拉托利尼。这是一个被减刑的密探与过分殷勤的小特务的假名字，此人他为了几个金币把一些陌生人送进了同一座监狱，这是他自己在青年时代就很熟悉了的监狱，而且他对这座监狱的描写使他早已成名了。是的，这是从穿装华贵的骑士冯·塞恩加尔特，女人们的宠儿，从油光闪亮的诱奸者卡萨诺瓦变成了赤裸裸的低级暗探和恶棍。从前戴钻石戒指的手现在在肮脏的事务中挖掘，对身边接近的人喷洒墨水毒汁，发泄狠心，直到威尼斯一脚把这个纠缠不休的无事生非之徒踢开为止。在此以后的若干年里一直没有关于他的消息，因此谁也不知道，这辆半旧的残破车子在最终撞毁在波希米亚之前，是走在哪一条悲惨的道路上的。我们只知道，这个老冒险者还曾经又一次在欧洲漂泊流浪。他在贵族面前欢蹦乱跳，围着富人们巴结奉承，还很想展示一下赌博骗人、犹太人的神秘教义和撮合通奸的旧有伎俩。然而他的青春、厚颜无耻和自信的保护神都已离他而去，女人们都在恶意地讥诮他长了满脸皱纹。他再不能攀附高门，他苟延残喘，艰难度

日，到驻维也纳领事那里当了个秘书（这很可能又是当侦探）。可怜的抄录员，在欧洲各个城市里他成了没有用途，不受欢迎，不住地被警察勒令出境的客人。最后他想在维也纳与一个卑微的女人结婚，为的是借助她的有利可图的职业而在某种程度上得到保护，但是这件事他也失败了。后来有个富有的伯爵瓦尔特斯坦，也是神秘学的信徒，在卡萨诺瓦曾经寄食过的巴黎的一个布告牌旁偶然间很同情地结识了这位——

> “从海岸到海岸漂泊的诗人，
> 波涛的可怜玩物和遇险后的废品。”

他对这个健谈、落魄但依然很愉快的玩世不恭者很感兴趣，便出于怜悯收他作为图书馆员——换句话说就是宫廷丑角——带往杜克斯了。年薪是一千古尔登，不言而喻早被债权人扣掉了，毋需多付款就买到这么一个古怪东西。于是他便在杜克斯生活了，或者更好的说法是：消逝了十三年之久。

他的形象从多年渺茫难寻的阴暗中突然出现在杜克斯了。卡萨诺瓦，或者不如说是引起对卡萨诺瓦回忆的东西，也就是他的木乃伊，已经风干了，干瘪了，瘦削如柴了，只是通过自己的胆汁还保存了下来，这是伯爵老爷喜欢给客人们看的一件特别展品。客人们都认为，这是一个燃烧完了的火山口，是一个好玩的，没有危害的，由于其南方人的狂暴易怒而使人感到滑稽的侏儒。在波希米亚的这个鸟笼里，由于无聊，他慢慢走向毁灭了。然而这个骗子老手又一次愚弄了世人，就在大家都认为他已经了结了，已经是进公墓和棺材的候补人了的时候，他却用回忆又一次建立起了他的生活，并且施展阴谋，冒险进入

了永存不朽。

老年卡萨诺瓦的肖像

> 这是我给现在世界的另一副面容。寻找我吧！但不要找现在的我，不要找从前已经结束了的我，不要找过去腐烂了的我，而要找未来的我。
>
> **卡萨瓦为自己的老年肖像题词**

一七九七年，一七九八年，残酷的革命扫帚结束了骑士风度的世纪。信仰基督教最虔诚的国王和王后的人头都落进了断头机的筐篓里。一个科西嘉人小个子将军把数以百计的大小王公诸侯，连同威尼斯的审讯官先生们都赶得见鬼去了。人们都不再去读百科全书，不再去读伏尔泰和卢梭，而是都读起了厮杀残酷的战事公报。圣灰星期三那天尘埃弥漫了整个欧洲，狂欢节结束了。还有罗可可风格，连同钟式裙子和施发粉的假发，还有银质扣和布鲁塞尔的精工针织花边都结束了。人们都不再穿天鹅绒裙子，而只穿军装或者市民服了。

然而奇怪的是，现在完全躲在波希米亚最昏暗角落里的那个矮个子老人忘记了时间。正如E·T·A·霍夫曼的传奇里那个骑士格卢克先生一样在天气晴朗的日子里他这个色彩绚丽的怪人在那里笨重地步行。他身着镀金钮扣和黄色圆领口花边的天鹅绒背心，脚穿的是纯丝的绣花袜子，上边有装饰花纹的吊袜带，头上戴的是豪华的白色翎羽帽。他从杜克斯王宫经中间

拱起的鹅卵石路面正向城里走去，这个怪人还依照旧习惯，头后边戴着一个发囊。说实在的，上发粉的技术很差劲（他已经再没有佣人!）。他气派威严地用颤抖的手拄着一根老式的金尖藤子手杖——就像一七三〇年皇宫里所使用的那样。千真万确，这个人就是卡萨诺瓦，或者不如说，是他的木乃伊。他还一直活着，尽管他贫困，烦恼和患有梅毒。他的皮肤如同羊皮纸一样，不住地颤动的嘴巴流淌着涎水。嘴巴上边是钩状鸟喙一样的鼻子，眉毛如丛生的杂草，显得蓬乱，而且已经银白。所有这一切都散发出衰老、腐朽和在胆汁与书卷尘土中枯干的气味。只有漆黑的眼睛还流露出原有的焦躁不安，并且还向低垂半闭的眼睑前边射出凶狠而锐利的目光。但是他很少左顾右盼，他只是嘴里粗暴地咕咕哝哝，向前走去。自从命运把他抛到波希米亚的这个粪堆上以来，卡萨诺瓦的心绪一直不好，再也没有好起来过。这里有什么好看的，对这些傻乎乎的看热闹的人，对这些长个大嘴巴，讲波希米亚德语和吃土豆的人，看上一眼也是太多了。他们鼻子向前伸出从来没有超出过村子里的粪堆，对于他这位冯·塞恩加尔特骑士——他曾经追击过波兰的侍从长官，而且还一枪打中了那位侍从长官的肚子。为此教皇曾经亲手授予了他金马刺——也从来没有表示过与他的职责相称的敬意。尤其令人气恼的是，女人们也都不尊重他了，而且还用手捂住嘴，为的是不爆发出土里土气的粗野笑声。她们都明白自己为什么要发笑，原来使女们都给牧师进过，说这个年老的风湿病人喜欢在裙子下边抓摸她们，还用令人难懂的语言喋喋不休地给她们的耳朵里灌些废话。但是无论如何，这群粗俗的人总还是比家里的那些可恶的无赖狗腿子要好一些。他得听任他们摆布，“必须忍受驴子们拳打脚踢”，这首先是指总管家费尔

特基希纳和他的左右手韦德霍尔特。那真是一伙流氓！昨天他们又故意给他的菜汤里加盐，给他烧糊通心面，从他的房间里撕下画像并且挂到厕所上边。他们这些坏蛋还胆敢打罗根多夫伯爵夫人送给他的那只有黑花斑的小母狗，就因为那个可爱的小动物到各个房间里拉屎撒尿。啊，美好的时代哪里去了？在那个时候，决不容忍这帮无赖佣人如此无礼骄横，而是会把他们隔离起来，砸烂这些坏蛋的骨头。然而由于有了这个罗伯斯庇尔，这些无赖们都到了最上面。雅各宾派把时代弄成了一团糟，因此，他也就成了一只掉了牙的可怜老狗。现在他整天诉说，嘟嘟囔囔，叽叽咕咕，于事无补。——因此，最好还是唾弃这些无赖，回到上面房间里，读他的贺拉斯去吧。

可是今天这个木乃伊丢开一切烦恼，像个木偶似的颤抖着，迈着沉重脚步匆匆忙忙从一个房间走向另一个房间。他穿上旧时的宫廷服装，佩戴着勋章，梳理装束都清洁整齐，连一点灰尘也没有。这是因为伯爵老爷通知说，他的大驾今天要到特普利茨这里来，要把德·莱恩亲王送来，此外还有几位贵族老爷同行。他们在餐桌上都要用法语交谈，为此那一伙心怀嫉妒的侍役都对这个木乃伊气得咬牙切齿，但还是得给他服务，低头哈腰好好地把杯盘食品端上来，而不是像昨天那样把烧焦烧糊，粗劣发酸的东西给他扔到桌子上，如同给一条狗喂骨头那样。的确，今天中午他要与奥地利的宫廷侍臣们一同坐在大餐桌旁边。这是因为如果有位连伏尔泰先生也曾屈尊关注，国王和王后都格外重视的哲学家到场，那么，宫廷侍臣们还是会尊重他有教养的谈话，会洗耳恭听的。很可能等到女士们一退席，伯爵和亲王就会亲自来请我朗读一份手稿里的东西了，肯定的，他们会来请我，费尔特基希纳先生，您这个坏东西，高贵的瓦尔特

斯坦伯爵和德·莱恩亲王元帅会请我把我那非常引人入胜的经历中的某个章节朗读一下，我兴许会那样作的——兴许会的！这因为我不是伯爵老爷的仆役，所以我没有听从呼唤的义务。我不属于仆役那一伙，我是客人，我是图书馆员，因此，我与他们在地位上是au pair（平等的）。——现在，你们不知道，这意味着什么，你们这些雅各宾无赖们。不过我要给他们讲几个名人轶事。啊呀！是讲我老师克雷比荣的几件有趣小事呢，还是讲几个威尼斯类型颇有刺激性的故事呢？——现在我们都是贵族，所以我们彼此都能够理解得很精细。他们会爽朗大笑，会畅饮深黑色浓浓的勃艮第葡萄酒，就如同在基督教国王陛下的宫廷里一样，会谈论战争、炼金术和书籍，而尤其会让讲讲某个老哲学家关于世界和女人的事情。

这个矮小、干枯和恼怒的怪人由于诽谤和傲慢而两眼闪射光芒，他激动地穿过了敞开门的大厅。他把假宝石——一个英国犹太人早已占有了真宝石——围镶在他的十字勋章上，他小心翼翼地给假发上发粉，还在镜子前边练习（和这些庸俗人呆在一处使他已经忘记了各种礼貌教养）路易十五时代 宫廷里原先表示尊敬和行鞠躬礼的方式。当然他的脊背已经严重弯曲了，他把自己这辆旧手推车放到各种邮车上，拉来拖去，纵横全欧，三十七年之久没有受过惩罚。而且天晓得，女人们还从他身上取得了多少精力。但是至少他脑袋里的机智还没有流失点滴，他还会给老爷们消闲解闷，还能引起老爷们的重视。他的书法是螺纹状圆曲线形的，略微有些震颤。他还在手工制的粗纸上用法语为德·雷克公主抄写了一首欢迎短诗，此外他还为票友舞台上演他的新喜剧作了一幅气势宏伟的画。在杜克斯这里他也没有忘记，哪些是属于他的，他懂得以一个骑士的身份受到一

个文学爱好者集会的充满敬意的接待。

实际上，就在车声辚辚，贵客临门，他那有风湿病的双腿一瘸一拐地走下高高的台阶的时候，伯爵和他的宾客们都已经漫不经心地把帽子、外套和皮大衣扔给了仆役们。他们都按照贵族的方式拥抱他，并且把他以著名骑士冯·塞恩加尔特的身份介绍给了应邀出席集会的先生们，同时盛赞了他的文学功绩。于是妇女们争先恐后地前来与他相邻而坐，同桌进餐。杯盘还没有撤离，笛声已经开始。正如他所预料的那样，在他令人无比兴奋地讲述生平以后，亲王就宣布说，先生们和女士们异口同声地请求从这些无疑要成名著的回忆录中选出一个章节进行朗读。对于一切伯爵中这个最值得尊敬的伯爵的愿望，对于他的仁慈的恩主的愿望，他怎么能够拒绝呢？于是这位图书馆员先生便急忙上楼回到房间里，从十五个大开本中取出来那个带丝绸带子的本子，因为这里边说到首饰和室内艺术珍品。这是很难得不必顾忌女士在场听的一本，它讲的是逃离威尼斯的监狱。这段无与伦比的冒险，他已经多次给大家讲过了，给巴伐利亚和科隆的选帝侯们讲过，给英国的贵族社会讲过，给华沙的宫廷也讲过。然而他们应该看到，像卡萨诺瓦这样的人所讲的，与人们大肆吹嘘自己监狱生活的那个令人生厌的普鲁士人冯·特伦克生所讲的是不同的。这是因为新近他又增添了几处转折，内容便显得错综复杂，令人惊异。最后他选取神圣的但丁著作中一段引语作为结束。这次朗读博得了暴风雨般的掌声，伯爵拥抱了他，同时左手还把一袋杜卡特金币装进了他的口袋。鬼才知道他会不会恰当地使用这些钱，因为即令全世界都忘记了他，他的债权人也会对他跟踪追寻，直到天涯海角。现在看呀，这是真的，就在公主亲切友好地为他祝福，大家都为他这

部著名杰作即将完成而向他祝酒的时候，几颗大泪珠从他的面颊上流了下来。

但是到了第二天，啊，可就糟了。马匹都已经迫不及待地套上了马车，有些单驾四轮轻便马车已经在门外等候了，原来高贵的女士们和先生们就要启程前往布拉格去。图书管理员先生尽管作了三次深情的暗示，他乐于到他们去的地方接受任何紧急任务，但是还是没有人带他走。他只得留在杜克斯的这所空旷、冷清、破旧、穿堂风不停的石头房子里，被移交给了那个粗暴的波希米亚人仆役头目。这个头目刚刚还在马车后边低头哈腰地给伯爵送行，现在就又满脸堆出来愚蠢的嘲笑。周围都是些野蛮人，再没有人会讲法语和意大利语了，再没有人懂得谈论阿里奥斯托① 和卢梭了。他又不能总是给那个在萨斯劳的妄自尊大的种马奥皮茨先生和那几位还乐于给他通信荣幸的夫人写信。于是无聊又像灰色的烟雾一样沉闷，笼罩在无人居住的房子上，令人昏昏欲睡。昨天忘掉了的风湿痛现在以加倍的猛烈在腿里边发作起来，卡萨诺瓦嘴里嘟嘟囔囔，他脱下宫廷服装，又把土耳其式的粗毛线晨服裹在冻得疼痛难忍的骨头上。他喃喃自语，钻进他唯一的避难所也就是回忆里去了。他走到写字台后边，写字台上展放着大开裁好的白纸，纸的旁边是削好的羽毛笔，纸张被翻得沙沙作响，等候使用。现在他在呻吟中坐下身来，用颤抖的手持续不断地——这是隐蔽的无聊在驱使他——写出他自己的生平史实。

原来在这个骷髅般的额头后边，在这层木乃伊一样枯干的

---

①路·阿里奥斯托（1474——1533），意大利著名诗人，写有大量的诗歌和戏剧，其代表性的作品为叙事长诗《疯狂的罗兰》。

皮肤里边，还清新旺盛地活跃着天才的记忆力，就如同在核桃骨质的外壳里有白净的活核桃仁一样。在前额与头的后部之间这个小小的骨头容积里，一切都还是完整无损和洁净得一尘不染地存放着。那就是他闪烁有神的眼睛，呼吸的宽大鼻孔，还有强硬而且贪婪的双手在千百次冒险艳遇中所贪得无厌地攫取到的东西。他的患风湿关节炎的手指每天要用鹅翎笔奋笔疾书十三个小时（“十三个小时，我觉得过十三个小时如同过十三分钟一样”），他还能回想起从前纵情享受地抚摸过那些女人光滑柔嫩的身体。他当年的情人们那些已经发黄了的书信、备忘录、卷发器、账目和纪念品都杂然并陈，堆放在桌子上。正如火焰熄灭以后银灰色的烟气还飘荡不止一样，现在从他褪了色的回忆中也还飘散出看不见的云气和温馨气味。每次拥抱，每次接吻，每次委身都从他这个色彩绚丽的魔术幻影中摇曳而出。不，这种对往昔的召唤可不是工作，这是乐趣——“回忆肉体享乐的愉快。”这个患风湿关节炎的白发老人目光炯炯，急迫而激动地颤动着嘴唇，他喃喃地自言自语，这是新编造的半回忆性的对话。他不由自主地模仿起了当年的声音，甚至还为自己的戏谑之言放声大笑起来。当他面对镜子进行回忆，梦想自己变得年轻起来，亨利埃特、巴贝特、特蕾泽都笑盈盈地飘然来临的时候，他就忘记了饮食、贫穷、不幸、屈辱、阳萎，忘记了种种痛苦和老年的可憎之处。也许他对招魂术中显现的她们比亲眼看到过的她们更为欣赏。他就这样写呀，写呀，用手指和鹅毛笔谈情说爱，就像当年与光彩照人的肉体交欢一样。他迈着笨重的脚步来回走动，他朗诵，他放声大笑，他完全忘乎所以了。

那些笨蛋仆役都站在门前，咧开嘴瞅着他笑：“这个外国佬

傻瓜是和谁在房子里说笑呢？他们讥讽地指点他的前额，嘲笑他的思想杂乱无章。然后他们便闹闹哄哄下楼饮酒去了，留下这个老头儿独自一人呆在他的屋顶阁子间里。世界上再没有人了解他了，最邻近的人不了解他，最遥远的人也不了解他，他这只年老而愤慨的苍鹰独居在杜克斯的塔楼里，就像立在雪山的巅峰上一样。没有人想到他，也没有人认识他。最后老人耗干了破碎的心在一七九八年六月底砰然爆裂了。在他那被上千名妇女热情拥抱过的身躯殡葬入土的时候，教堂还不知道如何在登记簿上填写的他真实姓名。他们填写的是个假名字："卡萨纳斯，威尼斯人，终年八十四岁。"这个年龄也是错误的，邻近的人对他也是很陌生的。没有人关心他的墓碑，也没有人关心他的著作。在遗忘中他的身体腐烂了，在遗忘中他的书信腐烂了，在遗忘中他的许多卷作品都流散到各地盗窃成性但又不知重视的人手里。在从一七九八年到一八二二年这四分之一个世纪里，好像没有什么人是像他这个精力充沛的人中精力最充沛的人如此死去的。

自我描述的天才

问题就取决于要有勇气。

序　言

他的生平是离奇的，他的复活也是离奇的。一八二〇年十二月十三日——这时还有谁知道卡萨诺瓦的情况呢？——颇有名气的出版商布罗克豪斯收到一位默默无闻的根策尔先生来的信，问他是否有意发表《我在一七九七年以前写的诗》——作

者是一位同样默默无闻的卡萨诺瓦先生。无论如何，出版商还是让他把大开本子的手稿送了过来，并且交给专家们进行研读。人们可以想见，专家们是多行兴奋鼓舞呀！于是手稿立刻被出版商收购了下来。接着便是进行翻译，很可能还作了重大的改动，为了适应习俗作了修整，贴上了无花果树叶。出到第四册的时候，成功的名声已经遐迩皆闻了，以致有个精明的巴黎盗版商人把这本由法语译成德语的作品又回译成了法语，当然这样就加倍地失真了。布罗克豪斯这方面是野心勃勃的，于是就用自己的法译本对巴黎的法语回译本展开了攻势——简而言之，这个变年轻的恰科莫又活跃地生活在各个国家和所有的城市里了。只有他的手稿被隆重地装进布罗克豪斯先生的保险箱中了。因此，也许只有上帝和布罗克豪斯知道，这么多卷大开本的手稿是通过什么秘密途径和盗窃方式而能够到处流传二十三年的，其中有多少已经遗失了，多少是被断章取义地使用，多少是被掺假伪造了，以及多少是被改头换面了。这整个事件作为卡萨诺瓦的真正遗产是渗透了神秘、艳遇冒险、欺诈等不法行为的气味。然而现在我们拥有了这么一部在古今历代里最肆无忌惮和精力最盛的艳遇冒险长篇小说，这件事本身就是一件令人十分兴奋的奇迹呀！

卡萨诺瓦本人可从来不相信这种怪异现象。“七年以来，我除了写我的回忆录以外，什么事情也没有干过。”这位患风湿病的隐居者曾经坦白地说：“把这项工作进行到底，对于我来说，已经逐渐变成了我的需要，尽管我很懊悔，自己开始写回忆录。但是我写回忆录的希望是：我的历史将永远不会与公众见面，除此，卑劣的书刊检查——精神灭火器——是永远不会允许印刷的，这样，我希望在我最后的疾病中能理智起来，让人当着我

的面把我所有的本本都一焚了之。”幸好，卡萨诺瓦是忠实于自己的，他从来没有变得理性起来。而且他那“瞬间的脸红”——正如他曾经说过的那样，本来就是因为他不曾脸红过而脸红的——并没有能够阻止他去墨水瓶中用劲蘸饱鹅毛笔，日复一日地每天花费十二个小时，用美观、圆润的字体，在新裁的大尺寸纸张上不停顿地编述虚构的荒诞故事。这些回忆确实就是“使人不精神错乱，或者不因为恼怒而死的唯一灵药——这些恼怒是因为那些与我一起生活在瓦尔特斯坦伯爵宫殿里的嫉妒心重的无赖们引起的不愉快和日常烦恼而造成的”。

宙斯作证，这是出于卑微的动机，写回忆录被当作是驱赶无聊的蝇拍，被看作医治脑力老化的手段。然而我们切不可轻视作为形体脉搏动和活力的无聊。为了堂·吉诃德，我们感谢塞万提斯在监狱中度过的那些沉闷空虚的岁月，为了许多精美的篇章我们感谢司汤达在齐维塔韦基亚的沼泽地带流亡岁月。只有在Camera obscura即人造的暗室里才能形成色彩最美的生活图像。如果瓦尔特斯坦伯爵把善良的恰科莫带到了巴黎或者维也纳，给他过量的饮食，让他闻到女人肉体的气息，如果在沙龙里人们对他表示有风趣的敬意，那么，这些轻松愉快的故事就可能在用巧克力和冰水果汁的时候仅供闲聊，也就永远不会形诸笔墨了。但是现在这头老獾坐在波希米亚的本都①，冷清清独自一人不住地讲述，仿佛他是刚从死亡的王国里返回来一样。他的朋友都死去了，他的艳遇冒险都忘却了。再没有人

①本都，现土耳其北部临黑海的地区，亚历山大于公元前4世纪末在这里建立本都王国，后来被庞培定罗马帝国的一个行省，历来被用作比喻遥远荒僻的地方。

向他表示尊重和敬意，也没有人再听他说话了。于是这个老魔术师为了向自己证明他还活着，或者是至少他生活过——“vixi，ergo sum”——才又一次施展犹太神秘教的本领，把过去的人物形象召唤出来。饥饿的人用烤肉的香味来养活自己，战争和性爱的伤残人则以讲述自己的艳遇冒险来养活自己。“我在想到那些事情的时候，就重温到了当初的愉快。但是我嘲笑过去的穷困，因为现在再也感觉不到那些穷困了。”卡萨诺瓦只是给自己端正地放上了过去时代的五光十色的西洋镜，这是个白发老人的玩具。他想通过色彩缤纷的回忆达到忘却当前的不幸，除此以外，别无他求。也正是对于一切事情和一切人的这种完全无所谓态度赋予了他的作品一种作为自我描述的独特的心理学价值。这是因为其他人讲述自己的生平几乎总是有自己的目的，总是有些解剖实验室的味道。他站在舞台上，观众就确信无疑，他会无意识地熟练表现出一种特别姿态，一种令人感兴趣的性格。著名的人物在所写的自我描述里从来不是无所顾忌的，这是因为他们的传记从一开始就与在无数人的幻想中和经历中已经存在的一部他们的传记形成了对比。因此他们被迫违背本意，使自我描述的风格靠近那部已经存在的传记。名人为了自己的荣誉，必定要顾及到他们的国家，他们的子女，顾及到道德、敬畏和声望，——可见情况总是这样：谁属于许多人就要受到许多约束。然而卡萨诺瓦却可以享受到最彻底狂放不羁的奢侈。他不为家庭担心，不为伦理道德担心，也不为事业担心。他把他的子女作为布谷鸟的蛋都下到陌生的巢穴里了，曾经和他睡过觉的女人都在意大利、西班牙、英国、德国等等国家的地下边早已腐烂了。他自身不受祖国、故乡及宗教的约束——见鬼去吧！现在还让他去爱护谁呀！至少他该爱护他自己吧！他所讲

述的东西对他不会再有什么用处，也不会对他再有什么危害。因此他便质问自己："为什么我不可以是真诚的呢？人永远欺骗不了自己，所以我只是为自己写作的。"

对于卡萨诺瓦来说，做到真诚并不是要作出绞尽脑汁和深思熟虑的样子，而是十分简单：做到无拘无束，无所顾忌，不怕羞耻。他脱下衣服，赤身露体，使自己愉快。他把枯萎的身体又浸泡在性欲的暖流里，他便在他自己的回忆中高兴得放肆地拍打戏水，而对现有的观众和想象中的观众都表现出极度的毫不在意。他不是像作家、元帅或者诗人那样，用讲述自己的冒险艳遇来取得荣誉，而是如同一个流氓无赖那样来讲述自己如何持刀斗殴，又如同一个年老色衰，感情郁结的交际花那样来讲述自己的幽会时刻，完全没有羞愧的障碍，也没有复杂的思虑。"Non erubesco evangelium"——"我不为我的信条脸红"——就是他的《Précis de ma vie》（《生平记略》）所遵奉的格言。他既不鼓起腮帮子自吹自擂，也不懊悔地斜着眼偷看未来，他直截了当开门见山。因此他的书就成了一部最不加掩饰，最朴实无伪的世界史，具有非道德者身上那种直率、真实、古代的坦诚，这是不奇怪的。但是他的书可能产生粗鄙淫荡的影响，并且使男子以运动员自我欣赏的虚荣心对温柔体贴的女子有时候过分显露生殖器的肌肉。不过这种厚颜无耻的炫耀比起卑怯地想法子消除性欲和对艳遇殷勤得腰酸背痛来要好上一千倍。他那个时代其他的性爱小册子诸如什么格雷库尔、克雷比荣或者某些法布拉的那些有玫瑰颜色和麝香气味的，伤风败俗的东西，在他们那里性爱穿的是乞丐似的牧羊人衣服，而爱情是作为淫荡的补空凑戏的东西出现的。那是一出既生不了孩子，也得不了梅毒的风流剧。我们将那些小册子同这些对人性

和基本天性进行深入评价而作出直率的精确的和从健康而且放肆的享乐中膨胀起来的描述比较一番。在卡萨诺瓦的笔下，男人的爱情不是表现为轻柔的，蓝色的，可供仙女们取凉嬉戏的溪水，而是表现为巨大的，自然形成的洪流。这洪流在水面上映照出世界，同时在水底深处挟带着人间的种种污秽和泥沙 。他对男子性欲引起的惊恐混乱和产生的疯狂膨胀所作的说明是任何其他作家所比不了的。现在终于出现了这么一个人，他有勇气描述男性爱情中灵与肉的混杂。他不只是讲述多愁善感的事件，如闺房内私通之类，而是也讲述烟花柳巷的艳遇中赤裸裸的纯肌肤之亲的性关系，讲述每个真正的男人都经历过的全部性的迷宫。这并不是说其他伟大的自传作家，例如歌德或者卢梭，所作的自我描述都完全是不真实的。但是由于讲一半留一半和隐而不露，那里边也是有不真实的。这两位作家或是有意遗忘，或是驰心旁骛的遗忘，都小心翼翼地绝口不提他们爱情生活中不大体面的，纯性爱的插曲，为的是详加论述他们与克勒尔欣及格蕾特欣等人之间多愁善感或者激情满怀的谈情说爱,然而他们这样就不自觉地把男人性爱的真实形象理想化了。歌德、托尔斯泰以及通常不大拘谨的司汤达对于无数次赤裸裸的床上艳遇和与流浪美人幽会——世俗的，过分世俗的幽会——都是一带而过，或是心有愧疚地跳过。如果没有这么一个放肆而真诚，华丽而无耻的家伙，这个现在完全揭开帷幕的卡萨诺瓦，那么，世界文学中就会缺少男子性行为的一个完全诚实和非常复杂的形象。人们终于在卡萨诺瓦的笔下看到了全部性欲传动机构在性行为中的活动情况。在淫荡变成了肮脏、泥泞和沼泽的地方，连世界也是在肉体中的。卡萨诺瓦在性感生活中不仅讲的是真实情况，而且——这是无法估量的差

别！——说出了他的爱情世界的全部真实情况，只是真实得如同实际一样。

卡萨诺瓦讲的真实吗？——我听到语文学家们愤怒地从座位上往前移动了，在最近这五十年里他们把机关枪冲着他的历史性谬误开火，并且使得许多重大谎言都失去了效力。但是不要急，慢慢来！毫无疑问，他这个精明过人的骗子，这个职业性的谎言老手和车轮修理工在回忆录里的洗发牌上也作了手脚——ilcorrige la fortune（他修改了命运）——他使得常常是慢腾腾的偶然事件迅速活跃起来了，他用被贫困研磨成粉末的幻想给他那些刺激性欲的有趣故事进行装扮和修饰，添加胡椒粉和香料，至于那些故事甚至他自己也是不知道的。不，不能认为他是对个别真实情况的狂热信仰者，不能认为他是一个可以信赖的历史学家。愈是仔细地考核我们善良的卡萨诺瓦的科学性，那么，他便愈是深刻地欠缺科学性。然而所有这些零碎骗局，例如年代差错，故弄玄虚，轻浮放肆，这些随心所欲的和常常是有理由的遗忘，全都抵不上回忆录中惊人的，而且几乎是唯一的生活整体的真实性。毫无疑问，卡萨诺瓦集中了艺术家、时代和空间三者无可争辩的权利。他使得重大事件更为感性化了，对个别事件他还进行了充分利用。但是，这与他把自己的生平和时代作为一个整体来看待的那种诚实、公开、眼光敏锐的风格相比算得了什么呢。不只是他自己，而是还有一个世纪都突然活跃在舞台上了，同时把社会与各民族的所有阶级和阶层，把一切地方和领域都色彩斑斓地卷进了戏剧性的，因对比而紧张的，带电的插曲中，形成了一幅无与伦比的风俗画和粗俗画。他有一个显而易见的缺点，就是见识不深，这使得他的观察方式对于文化研究来说很有文献性。卡萨诺瓦不是有

所领悟地从丰富现象中发掘出根源来，并且进而使现象的总和失去感性。不，他让一切事物都在偶然事件中如同生活本身一样真实地杂然，并陈，松散无序，不进行储存，也不进行晶化。在他的笔下，只要能使他感到愉快，那么，对于一切事物的重要性他都是等量齐观的——这就是对他的世界的唯一的价值判断！——他不懂得重大和轻微，在道德方面不懂，在实际生活方面也不懂，他也不懂得善与恶。因此之故，他对与腓德烈大帝的谈话所进行的描述，一点不比此前对一个普通妓女的谈话所作的十页描述更为详细。他同样实事求是和完全彻底地来描写巴黎的妓院和女沙皇卡婕琳娜的冬宫。他觉得在法老牌中赢了几百个杜卡特金币，或者在与他的杜布瓦或海伦娜相处的夜间有多少次是胜利者，这与给文学史保存下来的与伏尔泰先生的谈话是同样的重要。他不给世上的事物添加道德的重要性或者美学的重要性，因此重要性一直美妙地处于自然的均衡状态。就理智上说，卡萨诺瓦的回忆录并不强于一个聪明的普通旅游者穿越最引人入胜的现实生活地区的笔记。

诚然正是这一点使得他的回忆录没有深邃的哲理，但是同时却使他的回忆录成了一部历史导游手册，一座十八世纪的宫廷，一件有趣的丑闻纪事，一个世界编年的完整的横切面。通过其他任何人都不如通过卡萨诺瓦来了解十八世纪的日常生活现象，也就是文化现象，当时的舞会、剧院、咖啡馆、城堡、旅店、赌场、妓院、狩猎场、修道院和要塞。通过他，我们可以了解到在那个时候如何旅行，如何进餐，如何赌博，如何跳舞，如何居住，如何谈情说爱，如何消遣娱乐，风俗道德如何，教养举止如何，言语风度如何以及生活方式如何，而在这些丰富多彩的事实，也就是客观的生活现实情景之外，还可以了解到

那些喧哗嘈杂，不住地轮番出现的各色人物。那些人物足够写作二十部长篇小说，可以供一代的，不，可以供十代的中篇小说家使用。那些人物是多么丰富呀！有士兵和亲王诸侯，有教皇和国王，有流浪汉和赌场骗子，有商人和公证人，还有阉人，驱赶妓女者，歌手，少女和娼妓，作家和哲学家，贤明人和愚蠢人。这是把一个个人物聚集在一本书的栅栏棚里最有趣和最丰富的人物大汇展。数以百计的中篇小说和戏剧都借助于他的作品才写出了最好的人物形象和场景。这一座题材矿山至今依然是取之不竭的，正如曾经有十代人为了新建筑而从罗马广场取用石材一样，还会有好几代的文人学士要从大挥霍者那里借用基础和人物。

因此，对于他那不正派的天才嗤之以鼻，或者为了他非法的寻欢作乐行为而对他进行道德指责，或者干脆吹毛求疵地指评他在哲学上的琐碎问题，都是毫无意义的。毫无意义，毫无意义！现在这个卡萨诺瓦已经属于世界文学了，就像他绞刑架上的弟兄维庸① 和其他形形色色不大光明正派的人一样，而且他将比无数有道德的作家和法官的生命更长久。正如在生活中那样，在节庆之日过去以后，他就把各种通用的美学规则引向荒谬了，把问答体的道德教科书放肆弃掷于桌子下边了。他的影响的长期存在就证明了，一个人要闯进不朽的文学圣殿，并不是必须要有异乎常人的天赋、勤奋、文雅、华贵和高尚。卡萨诺瓦证明了：一个人不是作家，但可能写出世界上最使人感兴趣的长篇小说；一个人不是历史学家，但可能编写出最完整

---

①弗·维庸(1432—1463?)法国诗人，曾因犯罪、杀人多次入狱，1462年又因斗殴被判死刑，后被赦免，被逐出巴黎。

的时代画像。因为最后的判决从来是不问方法，而是只问效果的，从来是不问德行，而是只问力量的。每一种彻底的情感都可能变得有创造性，厚颜无耻和羞愧的感情一样，性格刚强和没有个性一样，恶毒如同善良一样，道德如同不道德一样。对于永存不朽起决定作用的从来不是一个人的感情形式，而是一个人丰富充实的程度，只有感情的强度能够使得永存不朽。一个人生活得愈是坚定刚强，充满活力，始终一贯，卓尔不群，那么，他便能使自己表现得愈是完美充分。这是因为永存不朽对于合乎道德与不合乎道德是不感兴趣的，对于善良与邪恶是不感兴趣的。永存不朽只衡量工作和力量，它要求的是人的统一一致，而不是人的纯洁、典范和形象。对于永存不朽来说，道德一文不值，精神强度才是一切。

申文林 译　高中甫 校

司汤达

我过去是什么人？我现在是什么人？我无法说清。

司汤达：《亨利·勃吕拉的一生》

嗜好撒谎与喜欢真理

我最好戴上一个假面具并改名易姓。

书　简

比司汤达更多地撒谎、更狂热地蒙蔽世人的为数不多，而比司汤达更好地、更深刻地阐明真理的也寥寥无几。

隐瞒自己，欺骗别人，是他的一贯作风。在你打开一本他的书，翻到正文之前，他隐瞒事实的第一件事，就已从封面或序言中跳到你的眼前。因为作家从未老老实实、直截了当地承认过亨利

·贝尔为他的真名。他时而擅自给自己加上个贵族的称号，时而装扮为“凯撒·邦贝特”，或者给他姓名的开头字母H. B. 添加上一个令人不解的A. A.。谁也猜不到，在这些假名的背后却是职务极端卑微的“旧时①法院助理办案人员”。只有在假名里，在假报告中，他才感到安全。有一次，他装扮成奥地利的退休人员，另一次他又装扮成“古代骑兵队的军官”。他最喜欢用使他同乡莫名奇妙的名字司汤达（这是根据普鲁士一座小城的名字起的，该城由于狂欢节的习俗而成为永恒的城市）。要是他填写日期的话，人们可以发誓，他这个日期肯定不是真实的。在《巴马修道院》的序言里，他写道，该书是一八三〇年在离巴黎一千二百英里的地方写成的，但实际上这本小说是一八三九年他在巴黎市中心写成的。他这种可笑的行为并未能改变历史。在各种实际问题上也矛盾百出。在一份自传中，他浮夸地写道，他曾在瓦格兰、阿斯佩尔恩和埃劳打过仗，这些话，没有一个字是真的。因为他的日记不容反驳地证实了，就在他刚才说的那段时间里，他正舒舒服服地坐在巴黎呢！有几次他谈到与拿破仑进行的一次长时间的重要谈话。可是，多倒霉！就在下一卷里，读者读到了非常可信的供词：“拿破仑不和我这种傻瓜交谈”。因此对司汤达的每个论断，都必须小心翼翼地进行验证，看是否符合事实。他的书信是最不可信的。这些信他一般都注上假的日期，并且每次都用另一个假名签署，据称是由于害怕警察。假如他悠闲地在罗马散步的话，他的发信地点肯定写的是奥尔维埃托，并自称写于贝藏松。实际上写信那天他是在格雷诺布耳。他欺骗性地填写的有时候是年份，大多数情

①这里的“旧时”指的是法国1789年革命前的时期。

况下是月份，而署名则差不多是有规律地重复。这不像某些人认为的那样，仅仅是由于害怕奥地利警察的黑班房迫使他做这种小丑表演，而是出于在诈骗、使人惊奇、伪装、隐藏等方面的一种天赋的自然乐趣。司汤达把故弄玄虚与用假名作为闪闪发光的花剑在他的自身周围熟练地飞舞，只是为了使好奇的人不向他走得太近。他从未隐瞒过他对欺骗及搞阴谋的酷爱。有一次，一位朋友在一封信里愤慨地指控他卑鄙地撒谎。这时候，他镇静地在指控信的边上注释道："这是真的！"他带着灵活的大脑与嘲弄的乐趣在供职证明中虚报工作年限，并捏造了时而对波旁王室，时而对拿破仑忠实的思想。在他所有的著作中（包括已印出的及未印出的著作）都错误百出，就像沼泽中的鱼卵一般多。他最后一次的故弄玄虚，创全部欺骗行为的最高记录，根据他遗嘱明确写明的愿望，甚至被刻到了蒙特马特尔公墓他的大理石墓碑上。在碑上，今天仍可清晰地读到欺骗性的碑文：贝尔，米兰人，最终安息地。贝尔法语名为亨利·贝尔，诞生于令人不快的省城格雷诺布耳（这使他很恼火！）。他甚至还想给死亡蒙上假面具，他还给死亡披上浪漫的外衣。

但是尽管如此，仍然很少有人像这位乔装的艺术大师那样，向世人说出这么多忏悔自己的真话。司汤达在必要的情况下善于百分之百地讲真话，他也喜欢百分之百地撒谎。他以一种先是令人吃惊、甚至常常令人恐惧、然后动人心魄的毫无保留的态度，首次勇敢地、公开地、坦率地说出了他一些最秘密的经历与作出反省。而对其他的经历，则在行将觉悟时匆忙地加以掩盖或者像变戏法那样变走。因为司汤达对真理与对谎言，都有着一样大的勇气，甚至一样大的狂妄。这里那里，他都以一种出色的果断，跳出所有社会道德的框框。他走私越过一切国

界与国内检查站的所有关卡；他在生活上腼腆，在妇女面前羞怯，但一俟他拿起笔来，他马上就变得勇敢了，就无所顾虑地写作了。相反，不管在什么地方，只要他发现自己心里有这样的阻力，他就紧紧地把它抓住，把它写出来，以便以最大的公正进行解剖。正是最妨碍他生活的阻力，在心理上他却控制得最好。他在一八二〇年前后，就已直观地撬开几个最精致的精神机械的门栓与门锁。一百年后，精神分析学才以其复杂的高技术仪器对这些精神机械的门栓与门锁进行分析与再造。他的成就居然到达到如此程度，真是天才的成就！他那天赋的与在体育锻练中获得的心理学家的胆量，使一门缓慢发展的科学一跃即跨越一世纪。而且，司汤达除自己观察外，没拥有另外的实验室。他唯一的工具就是（而且一直是）一颗非常强烈的、非常敏锐精明的好奇心。他仔细观察他感觉的东西，而他感觉到的东西，他总是一再地直率而勇敢地说出来。而且越勇敢越好，越知心越热情。他极痛苦地承认他的性抑制，他追求女人不断遭到失败，他的极端虚荣发生了危机。这一切，他都严格实事求是地经过周密思考后摆在读者面前，活像一张总参谋部的地图。人们在司汤达家里发现了一些描述医院冷酷情况的报告。这些报告贯穿着极亲切与极细致的坦率。这种坦率从未使他面前的人感到恶心，或完全归结为被迫的流露。他对精神的几种宝贵认识已永远被冻结在他才智的清澈透明、自私自利、冰冷的结晶中，并为后世保存了下来。没有这位极古怪的装模作样的大师，我们对感情世界以及他那一类人的真相就会知道得较少。因为人只要有过一次真诚地对待自己，那他就会永远真诚地对待自己；猜得出自己秘密的人，那他就会发觉大家的秘密。

画　　像

你真丑，但是气度不凡。

加格农叔叔对年轻的亨利·贝尔说

黄昏，在里舍利厄街的小阁楼里。两支蜡烛在写字桌上燃烧。自中午开始，司汤达就在写他的小说。这时候他一下子把笔扔掉：今天写够了！现在休息，出去走一走，好好吃顿饭，参加聚会，兴高采烈地高谈阔论，到女人中轻松轻松，热闹热闹。

他开始准备。匆忙穿大衣，把假发整理端正；还匆忙往镜子里瞥上一眼。他凝视了一会，马上斜着嘴角嘲笑地撇了撇嘴：不，他并不喜欢他自己。怎样的一张不文雅的粗野的叭儿狗的脸！略带圆形、赤色、肥胖，马鼻般的宽大鼻子，多么令人作呕地肿瘤般横摆在这个土头土脑的脸庞中间！眼睛虽然不是那么坏：细小、漆黑、不停地闪烁，充满着不安静的好奇光芒，但是它们长得太深了。在笨重方形前额的粗眉下，也显得过小，在这张脸上还有什么好的呢？司汤达充满怨恨地注视着镜中的影像。没有什么好的，没有什么柔和的，精神线条上是没有生气的；一切都是笨重而庸俗，最凶恶的资产阶级。在此，那球状的以棕色胡子框起来的头颅，在这讨厌的躯体中，也许还是那最好的部分。因为下巴向下去后脖子马上就弯成个钩，长得实在太不好了。他不敢再往下看，因为他憎恶他那讨厌的被人夸张了的大肚子，以及那双难看的伸直后显得过短的小腿。这双腿就是如此艰难地承载着亨利·贝尔那全部沉重的体重，以致他的同学一直把他称为“能行走的塔”。司汤达还老是在镜中寻找任何一点安慰。充其量那

双手能给他一点安慰。那双手女性般的细嫩,非常柔软,带着尖尖的被擦得光溜溜的指甲。这双手倒还可以表明他有一点儿才智与高贵。他那皮肤也是这样,少女般敏感与柔软流露出一种温存的感情与颇为高雅的举止。但是有谁看到,有谁觉察在一个男子汉身上这样一些无关紧要的女性特征呢?女人们总是只问脸型与身材,而他的脸型与身材都是粗野的、无法补救的。他已经五十岁了。奥古斯丁·菲朗曾把他的脸称为糊壁匠的脑袋。芒塞累特称他为"具有药材商脸型的外交家"。但是对他来说甚至这样的鉴定似乎也太友好了。因为司汤达在厌烦地凝视着那无情镜子的同时,正在做自我鉴定:一副意大利屠夫的嘴脸!

但是他这个肥胖粗壮的身体,最少应是粗暴而有男子气概的!——的确有一些女人,她们信赖宽肩膀的男子汉,对她们来说,一个哥萨克骑兵,在某些时刻服务得比一个花花公子还要好。他这个粗大的土里土气的农民身材,他身上表示血液充沛的这种红色只是一种假象,是一种虚假的肌肉。他知道,这确是卑劣行径。在这个庞然大物的巨人中,一束灵敏度最大的(甚至几乎是病态灵敏度)神经束在闪烁,在颤动。所有的大夫,都把他作为"过敏的怪物"而惊奇地注视着他。这样一个蝴蝶心灵——真是恶运!——却长满了那么多脂肪,某个梦魔肯定在摇篮中将身与心换错了。因为这个超敏感的病态心灵,在其粗野的躯壳下,遇到任何激动都会感到异常寒冷与恐惧。邻室敞开一扇窗户,即使他感到强烈的恐怖以致他那纤细的布满脉络的皮肤起满了鸡皮疙瘩。一道门的自动关闭,也会使他的神经马上在混乱的裂缝中抽搐,一股臭味也会使他头晕目眩;在女人身边,他会变得晕头转向与胆怯,或者与胆怯相反变得粗野无礼,甚至有伤风化。这个大杂种实在难以理解!这么多的

肉，这么多的脂肪，这么大的肚子有什么用？这列粗壮的马车夫般的骨架却装着这么善感的脆弱的感情，这列粗壮的骨架有什么用？一个迟钝、平常、粗笨到如此程度的身体却包裹着一个如此复杂与敏感的心灵。这有什么用呢？

司汤达把脸从镜子扭开。这种外貌是无法补救的。他从青年时代开始就知道了。在这儿，甚至裁缝这样的魔术师也无法帮他的忙。裁缝把一个紧身围腰做到他的背心下面。围腰把他的大肚子巧妙地往上挤，为了掩盖他那可笑的短腿，裁缝又给他做了条出色的里昂丝料短裤。甚至生发剂对改善他的容貌也无济于事；镶着金边的领事制服以及那精细磨光的闪闪发亮的指甲也无济于事。这些大大小小的办法只能起一点点辅助作用与装饰作用。它们遮住他的脂肪与隐瞒他的精力衰退。但在林荫大道上没有一个女人会向他转身一顾，没有一个女人会以深受感动的极度兴奋，随时都爱慕地注视着他的眼睛，就像德·瑞那夫人注视她的于连或者德·夏斯特勒夫人注视着她的吕西安·娄万一样。不！她们从来没有看上他。当他还是年轻少尉的时候，她们就已看不起他了。而现在，在他的心灵被肥肉裹住了的时候，她们就更看不起他了。年龄已使他的前额布满了皱纹。完蛋了！全输光了！长着这么一副脸庞的人是不会走桃花运的。无一例外。

这么一来，只有一个办法。那就是聪明一点，随机应变，要有吸引人的精神力量，要使人感兴趣，把别人对其面部的注意转移到对其内心世界的注意上来！通过令人惊奇之事与美妙措词迷惑人与吸引人 。“有才能遮三分丑”，才能在某种情况下可以代替美丽。在相貌如此可悲的情况下，他必须从精神方面抓住女人们的心，因为在审美上他不能促进她们的性欲。因此，在

多愁善感的女人中，他要装做抑郁忧伤，在轻浮的女人中，他要装做愤世嫉俗。有时候，则相反。永远保持警惕，永远才华横溢。“逗乐一个女人，你就会得到她。”机灵地抓住每一个弱点，假如热的话，要装成冷的样子；要通过不断变换，令人惊异不已；要通过诡计使人晕头转向；要永远表现出自己与别人不同。首先不要错失良机，不要害怕失败，因为有时候女人们也记不起一个男子的脸相，甚至仙境女王提塔尼亚从前在一个罕见的夏夜也错吻了一个傻瓜的脑袋。

司汤达戴上那顶摩登的帽子，拿着黄色手套，在镜子前面预演地做了个冷淡的讥讽的微笑。对！今天晚上他就得这样出现在德·特夫人家：嘲讽地、愤世嫉俗地、圆滑地、冷静地泰然处之。要使人惊讶，使人感到兴趣，使人眼花缭乱。这主意就像一个闪闪发光的假面具把这个恼怒的面貌罩住。只要大家被你强烈地惊呆了，你马上用劲地猛拉一把，把大家的注意力拉到你的身上。把内心的胆怯隐藏在大声吹牛后面，这是最好的办法。当他走下楼梯的时候，他已设想出进门时的情景：今天，他将在通报室里要求把他作为商人凯撒·邦贝特先生进行通报，然后才自己进去，模仿一个喋喋不休大声演说的羊毛商人，不让别人有发言机会，那么长时间口若悬河地厚颜无耻地讲述他那虚构的生意，直至那欢笑的好奇者一字不漏地听完他的话和妇女们也看惯他的脸为止。此外他还有声有色地讲了许多趣闻，这些趣闻是闻所未闻而且滑稽诙谐的，他使听了的人都感到轻松愉快。一个有利于掩盖其体态的阴暗角落，摆上几杯潘趣酒①，在午夜，真正娇媚的女人也许会发现他。

①由葡萄酒、柠檬汁、香料、糖、茶或水混合制成的热饮料。

他生活的影片

一七九九年，从格雷诺布尔到巴黎的邮政马车，为了换马在奈穆尔停了下来。激动的人群、各种标语牌和各种报纸都围绕着一条新闻：年轻的波拿巴将军昨天在巴黎卡住了共和国的脖子。他一脚把国民议会踢开，自己做了执政官。所有旅客都在激动地讨论着、争辩着。只有一个十六岁的、宽肩膀、红脸颊的小伙子，表现出不大关心的态度。不管是共和国还是领事，都与他不相干。他到巴黎去，表面上是为了在工科大学学习，但实际上是为了逃离那偏僻闭塞的地区，为了体验巴黎的生活。巴黎，巴黎！这个响亮的名字充满五光十色的种种梦想。巴黎，这意味着奢侈，意味着优美，意味着轻松愉快，意味着繁华和自由！而特别意味着女人，很多很多的女人。他将以浪漫的方式突然认识某个年轻、美丽、温柔、时髦的女人（也许她就像那格雷诺布尔的女演员维克托里纳·卡布利一样。他曾羞怯地从远处爱过她）。他这样梦想：他向逃跑的马迎面扑过去，从被撞毁的轻便马车中把她解救出来，为她作出一番大事。她准会成为他的情人。

邮政马车继续颠簸着前进，无情地碾碎了这个过早的梦想。这小伙子几乎不看一眼风景，对他的陪送者也几乎不说一句话。邮车车夫终于在道口栏木前停了下来。马车隆隆地驶过一条高低不平的街道，驶进一条又小、又脏、由两排高房形成的深谷里，深谷里弥漫着浓郁的臭肉烂菜气味与贫民的汗臭。这个失望的青年惊恐不安地看着他的梦幻世界。这就是巴黎！难道巴黎就是这样子吗？巴黎只不过如此吗？这些话，以后他还要反

复地重讲：在参加了第一次战斗后，在军队越过圣·伯恩哈德时，在新婚之夜，他都说过上述的话。经过这么多狂热的梦想后，对于这个浪漫主义的过分渴望来说，现实将显得总是平淡无味。

在圣·多米尼克大街一间平平淡淡的旅馆前面，人家让他下了车，年轻的亨利·贝尔在一个六层的阁楼里居住了几个星期。这里有天窗而无窗子，这是产生恼怒抑郁的温床。在这里，他连瞧也不瞧一眼他的数学书籍。他没精打采地在街上走，一走就是几小时。他尾随女人们进行观察：她们穿着袒胸露背的新式罗马时装，多么迷人呀！她们与她们的追求者开玩笑，多么妩媚热情呀！她们多么善于轻柔地诱人地大笑。但是他一个也不敢接近。这个穿着绿色乡下轻便大衣的笨头笨脑的傻小子，穿戴很不时髦，更少不拘俗套。他从未敢到那些见钱眼开，游荡在街灯四周的姑娘那里去，并愤懑地妒忌那些较大胆的同伴们。他没有朋友，没有交际，没有工作。他怨天尤人地幻想着他在肮脏街道上可能出现的浪漫的奇遇，惘然若失，有时甚至遇到有被车撞倒的危险。

终于，他身体被拖垮了。非常渴望与人说说话，迫切需要温暖与亲密。因此他到他的亲戚富裕的达鲁斯家做客。他的亲戚们对他都很好。他们邀请他，帮他搬到他们漂亮的屋子里住。但是，达鲁斯家的家人来自偏僻闭塞的地区，——对亨利·贝尔来说，这是“原罪”！——这一点，他就不能原谅他们了。他们都过着资产阶级的富裕、安逸的生活，而他的钱包却明显地空空如也。这一点使他很愤慨。在吃饭的时候，他作为他们隐蔽的敌人，不愉快地、沉默而笨拙地和他们坐在一起。他对柔情的迫切要求隐藏在他那满腹怨气、冷嘲热讽的执拗后面。也

许正如老达鲁斯家人暗地里断言的那样：这是一个讨厌的、忘恩负义的家伙！家族中的英雄皮埃尔·达鲁（后来成为伯爵），来自国防部，是威力无比的波拿巴的右手。他每天晚上很晚才从国防部回来，精疲力尽，十分困倦、沉默寡言。按其内心深处的倾向来说，这位军人还是这位小作家的友好同行呢（因为这位小作家沉默寡言，与众隔绝，这位军人把他看作一个笨拙的傻瓜，尤其是一个像鲤鱼一样未受过教育的人）。因为他在空闲时间翻译贺拉斯的诗歌，写哲学论文，以后，每当他一脱下制服，他就撰写威尼斯的历史。但是现在他在波拿巴庇护下正为更重大的使命献身。他像一头不知疲倦的牲口一般，夜以继日地在总参谋部的机要室里造计划，思考，写信。但谁也不知道做这些事的目的是什么。这个年轻的亨利憎恶达鲁，恰恰因为达鲁想帮助他进步，因为他不想进步，他想"我行我素"。

但是有一天，皮埃尔·达鲁把这个懒汉找来，叫他马上跟他进国防部。他有个职位要给他。在达鲁的皮鞭下，这个年轻肥胖的亨利现在不得不从早上十点到夜里一点一直写信、总是信、信……报告、报告、报告……写个没完，他的手指简直都发出了咔嚓的响声。但是他还不知道，所有这些烦人的文书工作到底是干什么用的。但是不久世人就知道：他毫无觉察地参与了意大利战役的工作。这个战役从马伦哥① 开始，到建立帝国结束。这位"导师"终于说出了秘密：已经宣战了。年轻的亨利·贝尔轻松地喘了一口气。谢天谢地！达鲁这个磨人精现在不得不开拔到司令部去了。这些枯燥无味的无聊通信结束了。

①马伦哥：意大利西北部一个村子，1800 年 5 月拿破仑曾于此大败奥军。

他舒了口气。他宁愿要战争，虽然它仍是目前世界上最恐怖的事件，而不要他最恨的两件事：工作与无聊。

一八〇〇年五月，波拿巴的意大利远征军后卫在洛桑。

几个骑兵军官让他们的马挤在一起，狂笑着，以致他们平顶筒状军帽上的羽饰在摇晃。一副滑稽景象：一个肥胖短腿、半民半军的小伙子，骑在一匹不驯服的马上，就像笨拙地抓着一头猴子。他与这头倔强的牲口搏斗着。这头牲口想把这个业余骑手摔个嘴啃泥。小伙子那又大又重的剑斜系在腹部。剑的摆动总是针对着马的臀部，使这头可怜红鬃马痒得难受，最后终于前脚腾空跳跃起来，并以突如其来的飞跑，越过田地与壕沟，猛烈地颠簸着那忧心忡忡的骑手。

军官们尽情取乐。最后，队长比雷尔维耶满怀同情地命令他的勤务兵："骑过去！""帮一帮这个半吊子！"勤务兵骑着马敏捷地在后面跟着飞跑，给陌生人的瘦马狠狠地打了几鞭，直到它安静地站住为止。然后他抓住缰绳，把这位无经验的骑手牵过来。由于愤怒与羞愧，骑手的脸变得像熟虾一般地红。"你们要干嘛?!"他激动地问队长。这个经常幻想的人已经幻想到拘捕与决斗。当大胆开玩笑的队长听说这事关系到权倾一时的达鲁的表兄弟时，马上变得很客气。他请他参加他的团体，并且问这位可疑的新手，在这之前他呆在什么地方？亨利红着脸想：可不能对这些庸夫俗子供认，在日内瓦他泪水汪汪地站在让-雅克·卢梭出生屋子的前面。因此，他装出敏捷而大胆的样子，以一种笨拙的方式表现给勇士们看，以致他们大家都喜欢他。军官们首先友好地教他高级骑术，在骑马时要把缰绳准确地握在第二个与第三个手指之间。把马刀挺直地佩在腰上，此

外，还告诉他几个当兵的奥秘。于是亨利·贝尔马上就自认为自己是个战士和英雄了。

他自己认为自己是个英雄。至少他不允许别人怀疑他的勇敢。他宁可咬断舌头也不提一个笨拙的问题，或者让嘴唇发出一声害怕的叹息。在举世闻名的越过圣·伯恩哈德山口以后，他在马鞍上漫不经心地转过身几乎是轻蔑地向队长提出他的老问题："这就是全部吗？"当他在巴尔特要塞听过几门大炮的轰鸣后，他再一次装出惊异的样子说："战争只不过如此吗？"他总算闻到了火药味了。他像处女在生活面前已经丧失了童贞。他更不耐烦地用马刺刺他的马，快到意大利去！现在别的部队还在打败仗。经过短期的战争冒险，将会迎来爱神那无穷无尽的温暖。

一八〇一年，米兰，沿东方港口的游览航行。

战争使比特蒙① 妇女摆脱被监禁状态，活跃了起来。自从法国人到达这个国家以后，妇女们每天坐着低矮的贵宾车，在蔚蓝色的天空下，沿着闪闪发光的街道行驶、停车以及和情人谈心。她们向轻佻的年轻军官乐滋滋地频送秋波，用扇子和鲜花做传情嬉戏。

一个十七岁的士官，气馁地躲在稀疏的阴影里，色迷迷地向那些摩登妇女张望。的确，亨利·贝尔连一次战斗也没参加过，就突然成了六个龙骑兵中的士官。作为最有权势的达鲁的表弟，各种各样的目的都是能达到的。在他前额上，金属头盔闪闪发亮，法兰西龙骑兵的黑色马尾毛飘来摆去。在他那白色

①意大利西北部的地区名。

的骑兵大衣后面，那把大马刀发出非常响亮的叮当声；在他马靴的翻口，马刺在叮铃作响。这个矮胖守旧的壮小伙子，显出一副真正尚武军人的模样。

本来他应该到他的连队去，帮助把奥地利人驱逐到明留河后面去，而不应该在这里的宽阔马路上到处闲逛，不应该每天佩着那把重剑，踏遍石块铺的路面，色迷迷地端详女人。但是这个十七岁的青年已不喜欢平平庸庸。他发现，要学会用军刀猛力劈砍只需要极少智力。既然他是著名达鲁的表弟，那倒不如留在繁荣兴旺的后方米兰，而不去做粗笨繁重的军队工作。因为在临时宿营地没有这么漂亮的女人可供求爱，首先没有斯卡拉歌剧院①，这个大歌剧院演出契马罗萨② 的歌剧并拥有众多高超女歌唱家。在米兰，而不是在上意大利偏僻沼泽地区某地的帐篷里，亨利·贝尔建立了他真正的司令部。每天晚上，每当斯卡拉歌剧院五层楼的包厢逐渐被灯光照亮的时候，他总是第一个到来的观众。这时候，在薄薄的丝绸服装下“比半裸体还更裸露的”妇女走了进来。穿着熠熠闪光军服的军人从她们赤裸的肩膀上俯身往下望去。啊！这些意大利女人，她们多美呀！波拿巴把五万年轻的小伙子运到意大利，给米兰的丈夫们带来痛苦，也使米兰的丈夫人数减少。可是这些米兰妇女却是多么快活、多么讨人喜欢、多么幸福地享受着这种现实呀！

但是，很遗憾，所有的女人中一直还没有一个想到从这五万青年中挑选来自格雷诺布尔的亨利·贝尔。不管怎样，胖胖

①斯卡拉歌剧院：米兰著名的歌剧院。

②契马罗萨：意大利作曲家（1749--1801）。其创作的歌剧旋律悦耳，具有 18 世纪盛行于欧洲的罗可可式风格。

的安格拉·皮特拉格鲁瓦理应知道亨利·贝尔爱上她。安格拉是一个布商的女儿。脸型椭圆，丰满，喜欢在客人面前裸露她那白嫩的胸部，喜欢在军官们的胡髭上温暖自己的嘴唇，这使亨利·贝尔爱上了她。亨利·贝尔身材矮，脑袋圆，有一双眯得很小的闪闪发光的黑眼睛。“他是中国人!”她开玩笑地并有点冷淡地称他为中国人。而他却爱她爱得日夜梦想，就像梦想一个达不到的偶像。他确不是一个无情的人。而她，这个有点发胖的资产阶级姑娘，会由于他那浪漫的爱情而一次定终身吗?当然，每天晚上，他都与其他军官一起来玩法老牌①。他沉默而腼腆地坐在角落里。当她对他说话的时候，他脸色就变得苍白。但是，他是否有时候紧握着她的手悄悄地把他的膝盖向她的膝盖移动呢?是否有时侯给她写写信或在她耳边悄悄地说“我爱你”呢?胸脯丰满的安格拉因为已习惯法兰西龙骑兵军官求爱的其他明确表示，几乎不注意到这个矮小的士官。这个笨拙的家伙就这样错过了她的厚爱。他没有料到，她多么喜欢多么心甘情愿把她的爱情分给每一个渴望爱情的人。亨利·贝尔还一直像在巴黎那样胆怯，尽管他佩着他那大号重剑，穿着他那翻口长统靴。这个羞怯的唐·璜还一直像少女般拘谨。每天晚上，他都打算去冒大风险。他在他的笔记本上仔细记下年纪较大的同伴的教唆，如何用武力破坏女人的贞洁。但是他几乎还不到他爱慕的美貌绝伦的安格拉附近，这个理论上的卡萨诺瓦马上就害怕起来。他变糊涂了，像姑娘一样涨红着脸。为了成为一个名副其实的男子汉，他决心最终抛弃他的羞涩。某个米兰的职业妓女以自身为祭坛献身给他（后来他在札记中写道：“我已

①法老牌：法国的一种纸牌赌博。

经完全忘了她是谁以及她是怎样的人")。但是可惜的很，她回报他首次赠品的却是一份极不高尚的礼物，她把她的病传回给了这个法国人。她的病据称是法国波旁王族康奈塔布尔元帅的人带到意大利来的，从此以后这种病就叫做法国病。曾寻求爱神温情服务的战神奴仆，就这样供奉严厉的商神多年。

一八〇三年，巴黎。又是在六层楼的阁楼里。又是穿着便装，马刀已摘下，马刺和缰绳与少尉委任状被扔进了角落。在士兵们的吃喝取乐中他已酒醉饭饱，醉得呕吐起来。"我喝醉了!"他用法语说。还不到那些傻瓜们要他在那些肮脏的村庄里认真执行卫戍任务，梳刷马匹，服从命令听指挥时，亨利·贝尔就已溜走了。不！服从命令听指挥不是这个固执者愿干的事情。他的最大幸福是："既不统率别人也不做别人的部下。"因此，他给部长写了一封短信，提出辞职，同时也给他极端悭吝的父亲写了一封，他想要些钱。亨利在他书中以最粗野的方式诽谤他的父亲，在亨利的札记中经常被嘲笑地称为"father（父亲）"或"bâtard（私生子）"（他可能以他儿子爱女人那种笨拙的拘谨的方式爱他的儿子）。他真的每月给他儿子寄钱，不过不多，但确足够请人做一套过得去的衣服，买几条华丽的领带，买些白色的书写纸，以便写喜剧。因为亨利有了新的决定：他不再想学数学了，他想成为戏剧作家。

首先他这样做：经常到法国国家剧院去，学习高乃依和莫里哀的戏剧。其次，对一个未来的剧作家很重要的经验是：他必须了解女人，他必须爱女人，他必须被女人爱。他必须找到一颗美好的心，一颗多情的心。因此，他向年轻的阿德勒·勒布费特献殷勤，体验着不幸求爱者的浪漫主义欲望。幸亏耽于

享乐的母亲（正如他在日记本中所记录的那样）以世俗的方式每星期安慰他几次，这是有趣而富于启发的，但毕竟还不是真正的、狂热的、伟大的爱情。因此，他百折不挠地寻找着他那崇高的偶像。最后，法国国家剧院一个名叫路阿松的年轻女演员，吸引了他那永远沸腾着的激情。容许他对她表示崇拜，而不再需要事先得到允许。但是假如有某个女人拒绝亨利爱情的话，他将以从未有过的狂热爱她。因为他只爱那些娶不到的女人。不久，这位二十岁的小伙子就堕入了情网。

一八〇三年，马赛，出人意料的转变，几乎不可置信。

这真是亨利·贝尔吗？他昨天还是作家，拿破仑军队里的少尉，巴黎的花花公子呢！这真是他吗？这个在批发兼零售殖民地农副产品的莫尼尔公司狭窄的底层楼里束着黑色工作裙的伙计，真是他吗？在马赛港左边这条肮脏胡同里，在这个沉闷地散发着无花果与油味的货栈内，坐在写字高凳上的伙计，真是他吗？这真是那崇高的人吗？这个人昨天还沉浸在最崇高的感情里写诗，今天却在这里零售葡萄干与咖啡、糖与面粉；给顾客写催债单，在税务所与税务官讨价还价。是的，这个圆脑袋、头脑顽固的人，就是他！特里斯坦为了接近心爱的伊索尔德，不是化装成乞丐了吗？公主只是为了跟随亲密的骑士参加十字军东征，不是穿上宫廷侍童的服装了吗？——他，亨利·贝尔也作出了英雄行为。为了陪伴被聘到马赛剧院工作的路阿松，他在一家殖民商品店当了伙计、面包师帮工和柜台营业员。尽管白天糖与面粉把自己的手指沾满了粉尘，假如晚上可把女演员从剧院接回来，并且作为情妇带上床的话，这有什么不好呢？

多妙的时刻！多美的满足！但可惜对一个浪漫主义者来说，没有什么比太接近他的理想更危险的了。后来他发现，他梦寐以求的南方城市马赛，实际上却完全和格雷诺布尔一样，乡巴佬似的孤陋寡闻，目光短浅，吵吵嚷嚷。马赛的街道和巴黎的一样，又臭又脏，甚至当他与他心中的女神共同生活时，也可能是令人失望的经历，这个女神虽然一直还很美丽，但笨得要命，于是他将开始厌烦起来。假如有朝一日女神被剧院通知解聘，她像一片云飘回巴黎的话，他甚至会感到高兴。那时，他将丢掉幻想，为了明天，不畏疲劳地另找一个。

一八〇六年，不伦瑞克，再次变换服装。

他再次穿上军服，但不再是粗制滥造的“士官服”，这种军服只在随军女贩及缝纫女工中才受到尊敬。当大军的军需官代表亨利·贝尔军需官先生与封·施特罗姆贝克先生或者与不伦瑞克社会另一个杰出代表一起，大步走过大街时，德国绅士们纷纷摘下帽子表示尊敬。他已不再是亨利·贝尔了。请允许我做一个小小的更正：自从他到了德国并就任了那么受人尊敬的职位后，他署名时总是写上“封·贝尔先生”。“亨利·德·贝尔’①。虽然拿破仑不曾授予他贵族的称号，也从未授过一个小荣誉勋章或其他的勋章给他。但亨利·贝尔是个敏锐的观察家。他发觉，老实的德国人被称号强烈地吸引，就好像便鞋粘在胶水上一样。他的确不想在各种各样美丽可爱的金发姑娘吸引人们跳舞的贵族社会里被视为庸俗的平民。字母表中的de(德)两个字母，还极其灵巧地为这套华丽的军服编织出一个象征威望

①古德文里“封”与法文里“德”均表示贵族身份。

的特殊光轮。

本来准备给贝尔先生一些令人不快的任务。人家要他从掠夺得精光的地区再勒索出七百万战争赔款，要他维持与整顿秩序。这些事务，他单用左手似乎就应付自如，敏捷迅速。他把右手空出来打弹子，练习打猎，还参加些轻松的娱乐活动。因为在德国也有令人喜爱的妇女，他可以向一个金发的贵族姑娘明欣倾诉他那柏拉图式的爱情；一个名叫克纳贝尔胡伯尔的朋友有一个讨人喜爱的女朋友，她可以发泄更粗野的情欲，满足夜间的需要。这样，亨利又活得舒适自在了。他不妒忌所有的元帅和将军，他们要在奥斯特利茨和耶纳的露天地里煮汤，而他自己在没有战争的地方闲坐着，看看书，叫人把德文诗给他译出来，然后又给他姐姐保莉娜写美妙动听的书信。在这同时，他越来越有意识地越来越出色地发展成为善于安排生活的人。在所有的战场上他都是姗姗来迟的观光者，对一切艺术都是聪明的业余爱好者。他了解世界越广，学会观察世界，学得越好，他就越来越自由和更认清自己。

一八〇九年，维也纳，五月三十一日，肖滕教堂，阴暗，教堂半空着，清晨时分。

在第一条长凳上跪着几个穿着黑色褴褛丧服的瘦小老头和老太太，这些都是出生于罗劳的好老爹海顿的亲属。法国的燃烧弹突然掉进他心爱的维也纳，把这位老实的风烛残年的颤抖老人吓死了。这位人民颂歌的作曲家满怀爱国热忱与世长辞了。去世时他结结巴巴地说了下面的话："上帝保佑弗兰茨皇帝！"他们必须在军队进驻时的混乱中，把像孩子一样轻的尸体，从贡彭多尔弗效区的一间小屋里，急急忙忙地运到教堂墓地。事后，

维也纳的音乐家们在肖滕教堂为他们的音乐大师举行了隆重的追思弥撒。一大批人从被占领的家中挺身而出，来向死者表示敬意。他们当中，可能也站着范·贝多芬先生。他是一个身材矮小，头发蓬乱像狮子脑袋的怪人。在上面合唱队的男孩中，也许有一个来自利希腾塔尔的十二岁小男孩，他叫弗朗茨·舒伯特。但是，现在没有人注意别人，因为一个看上去是法国高级军官的人穿着全副军装，由一个穿着绣花礼服的音乐会副主持人陪同，突然走了进来。大家却不由自主地大吃一惊：这些法国侵略者难道是要禁止我们在这里追悼善良温和的海顿老爹吗？不，完全不是！大军的军事法庭庭长，封·贝尔先生完全是以私人身份在这里出现的。他在城区的某个地方听说，这次追思弥撒已确定演奏莫扎特的安魂曲。为了听莫扎特或契马罗萨的名曲，这个可疑的雇佣兵竟会骑马走一百英里来这里。因为对他来说，这位受人敬爱的大师那四十小节音乐比在世界史上曾打死过四万敌人的一个英雄营更有价值。他小心谨慎地走进教堂坐到长凳上，倾听着现在正缓慢奏着的音乐。他不大喜欢这个安魂曲。他觉得这曲子太喧闹了。这不是"他的"莫扎特的音乐。莫扎特的音乐总是那么无忧无虑轻快地回旋。每遇到艺术超出全部清晰和唱得出来的界限时，每遇音乐高于人的嗓音而使永恒要素变得更加狂暴和无节制的地方，他就感到与这种音乐格格不入。晚上在克恩特纳托剧院看《堂吉万尼》演出时，他也是逐渐才看懂的。有一次，在大厅里他的邻居范·贝多芬先生（关于贝多芬的情况亨利·贝尔一无所知）对他大发雷霆，盛怒痛骂。如果他知道的话，他受到这种极大混乱的惊吓不亚于他在魏玛的密友、伟大的诗人封·歌德先生。

追思弥撒结束了。亨利·贝尔神色愉快地从教堂里走了出

来。他傲慢自大，身上的军服在闪闪发光。他沿着壕沟慢慢地走着。他陶醉地发现维也纳这个美丽而干净的城市以及维也纳人民。维也纳人民创造出美好的音乐，而无须像北部国家那些德国人一样，那么费劲苦思冥想先写出初稿。本来他现在就应回他的工作部门，为给部队供应粮食想办法。但对他来说，这事似乎不太重要，因为表兄达鲁就像一头马那样工作。拿破仑将会取得胜利。感谢上帝，他创造了这样一些怪人。对他们来说，工作就是愉快：他们可以靠他们的收入舒舒服服地生活。贝尔更喜欢比较舒适的任务：安慰在维也纳的达鲁夫人；从青年时代起，贝尔在忘恩负义的阴谋诡计方面，就受过高超的训练，对恩人的直接报答能有比使他妻子惬意和舒适更好的吗？他们一起骑马出去到郊外的游艺场。在那被毁坏的别墅里，他俩形形色色的亲密关系开始发展。他们观看画廊、珍宝馆、美丽的贵族乡村宫殿。他们坐在弹性很好的四轮马车里，风驰电掣般向匈牙利驰去。在此期间，战士们的头颅在瓦格兰附近被打破了，勇猛的达鲁先生陷入窘境。他俩在下午谈情说爱，晚上去克恩特纳托剧院观剧，他们最喜欢莫扎特的音乐及传统音乐。披着军需官外衣的这个特殊人物逐渐领悟到，对他来说，全部生活的意义与甜蜜都寓于艺术之中。

一八一〇年至一八一二年。巴黎。帝国的辉煌年代。

天越来越美。我有了钱，但没有职务。我——天晓得，我可没有功勋！——多亏温柔的妇女之手，当上了国家委员会成员和皇家家具管理员。幸而拿破仑并不认真需要国家顾问。他们国家顾问有时间可以经常散步，不是散步，而是乘车兜风！因为亨利·贝尔突然供职挣得这么多钱，钱包鼓鼓的。现在他驾着自

己油漆一新、光灿灿的轻便马车，在富瓦咖啡馆进餐，雇用上等裁缝做衣服，与表嫂来往密切，此外还养活一个名叫伯雷特的舞女(这是他青年时代的理想!)。真奇怪，三十岁的人反而比二十岁的人更走桃花运。他处事越冷静，她们越狂热，真是莫名其妙。这个穷大学生十分憎恶的巴黎现在也开始慢慢变得令人喜欢了。生活真的变得美好了。最美的是：他有了钱，有了时间，甚至那么多时间，他足以愉快地回忆他所爱的意大利，写一本那个世界的书，一本《绘画史》。啊，写艺术史的著作，这是逍遥自在的平生一大快事，像亨利·贝尔这么做，就更是如此了。他图方便省事，四分之三的篇幅简直从别的书里抄下来，余下的就用轶闻趣事和笑料松散地填塞进去。只要像作家一样享受，那就多么幸福!亨利·贝尔想道，也许在他变老时就能在记忆中描绘失去的时间和女人。但是现在为了什么呢?生活太丰富太丰富了，太充实了，太美了，何必在写字台旁耽误时间呢!?

一八一二年至一八一三年。

小的干扰：拿破仑又进行战争，这次远在几千英里之外。俄国，这个奇远的国度，吸引着永远好奇的旅游者。这可是千载难逢的机会，一睹克里姆林宫和莫斯科人，而且是公费乘车去东方，当然在后卫部队里，愉快和没有危险，像当年他去意大利、德国和奥地利一样。事实上，他带上玛丽·路易丝的一个大皮包，里面装满了她给伟大的丈夫的信件。他受到如此重托，乘坐快速马车和铺有皮垫的雪橇，带上秘件去莫斯科。贝尔从经验得知，就近看战争将使他总感到无聊得要死，所以他给自己带上了一些个人娱乐品：手稿有十二卷的《绘画史》的手抄本（绿色摩洛哥羊皮本）和他多年来已开始动笔的喜剧。因为

在哪儿工作有比大本营更好的地方呢？最后，塔尔玛也将来莫斯科，去大歌剧院，他不会太无聊的，那时候，会有新的异性，波兰女人，俄罗斯女人……

贝尔在半路上只是在有演出的地方停车。即使在战争中，在旅行中，他也不能缺少音乐。到处艺术女神必须陪伴他。但是更令人吃惊的表演还在俄罗斯等待他。莫斯科作为举世瞩目的大都市，自从内罗以来还没有一个诗人更好地目睹莫斯科的全景。亨利·贝尔在这种激情促使下只是没有炮制颂歌，他的书信很少涉及这个令人不快的大事件。这个难以捉摸的享受者早已觉得世界上军事上的打打闹闹并不像十节拍音乐或一本智慧的书来得重要。心灵上的轻微地震比波罗迪诺的炮击声更多地震动他。他对历史的注意还不如对他自己的生活。例如他从大火中捞取到一本精装的伏尔泰著作，他带上莫斯科的这个纪念品作纪念。但是，这一次对后方耽入空想的人来说，战争使他冻僵的双腿压在脚趾上走着。这个法庭助理审案员贝尔还有时间在贝雷西娜处把脸刮得一干二净(他是军队中唯一想到这种事情的军官)，然后急冲冲地跑过快断的桥，否则有生命危险。日记、《绘画史》、精装本《伏尔泰》，马、皮垫和大衣袋都留给了哥萨克人。他只穿着破烂衣服，满身泥污地逃到普鲁士，皮肤都冻裂了。他的第一口气又是歌剧。像其他人去洗澡一样，他立即去听音乐，以消除疲劳，振作精神。对亨利·贝尔来说，远征俄国，大军被消灭，不过是两个夜晚之间的一个插曲，归途中在柯尼斯堡看的歌剧《狄托的恩赐》和在出征时在德累斯登看的《离婚》。

一八一四年至一八二一年，马德里。

又当平民了。亨利·贝尔对战争受够了，最终受够了。一

次战役从近处看上去就像别的战役一样，每个战役都一样，他都“没有看到什么”。一切任务和官职，祖国和战斗，文件和军官，他都看够了。但愿拿破仑在他的“战争狂”发作时再次征服法国。好，他这样做，但是从此没有得到法官贝尔先生的支持。他只想既不发号施令，也不听命于人。他只干最自然但最严重的事：终于，终于过自己的生活。

早在三年前，在拿破仑进行的两次一般性战争之间，他曾像一个孩子一样，口袋里揣着二千法郎，高高兴兴地跑到意大利去休假。在这里度过了他的青年时代。此后，乡愁再也没有离开逐渐变老的贝尔，直至去世。他的青年时代就是意大利。他作为地位不高的士官，腼腆和羞怯地爱上了安格拉·皮特拉格鲁瓦。自从他的马车越过那些老山口以来，他一直不由自主地思念她。晚上他到达米兰。他迅速地洗掉脸和手上的灰尘，换套衣服，便去心灵的故乡——斯卡拉剧院，去听音乐。用他自己的话说：“音乐唤起了爱情。”

第二天早晨他急忙赶往她那里，让人通报。她出现了，仍然很美，客气地欢迎他，但是显得陌生。他自我介绍：亨利·贝尔，这个名字对她无所谓。现在他开始回忆儒安维尔和其他伙伴。终于这张可爱的、朝思暮想的面孔露出了微笑。“啊，您是中国人。”这个轻蔑的绰号说明了一切：安格拉·皮特拉格鲁瓦还记得她的浪漫情人。当然，亨利·贝尔不再是十七岁的青年，不是布拉肯堡。他大胆和渴望地承认自己过去和今天的激情。她惊奇地说：“是的，您为什么不对我说这件事呢？”她本来乐意对他说这桩小事的，这对一个宽怀大度的女人来说算不了什么。幸而还有时间说。不久，这个浪漫主义者在十一年以后叫人在他的裤背带上绣上用爱情征服安格拉·皮特拉格鲁瓦

的日期：九月二十一日，中午十一点半。这当然太晚了些。

但是，他们再一次把他搞回到巴黎。再一次、最后一次是一八一四年。他不得不为这个战争狂的科西嘉人管理外省，保卫祖国。幸而，真走运，因为法兰西的这个坏蛋亨利·贝尔对战争——尽管有失败——有了结局高兴死了。三个皇帝回到巴黎。现在他能终于去意大利，永远摆脱任何职务和祖国。唯一献给音乐的美好岁月，献给了女人，会谈，写作，艺术。这些年头是与情人，当然与这些可耻地欺骗他的人在一起度过的，例如过分慷慨的安格拉，或者由于贞洁拒绝他，如美丽的马蒂尔德。在这些年头，他越来越认识到和认清了自己，每天晚上去斯卡拉剧院听音乐，洗涤自己的灵魂，有时候同当代最著名的诗人拜伦谈话，从那不勒斯到拉文纳旅行，享受山河的优美，艺术的宝贵财富。他不听命于任何人，谁也不妨碍他。他是自己的主人，不久他成为熟练的大师。这真是无比的自由岁月！“自由万岁！”

一八二一年，巴黎。

自由万岁？不，在意大利谈不上自由，奥地利的统治者和当局听到这个词就害伤风流鼻涕。他也不应该写书，因为像《关于海顿的书信》纯粹是剽窃的，或者四分之三是抄袭其他作者的，如《意大利绘画史》和《罗马、佛罗伦萨和那不勒斯》，他在不知道的情况下，在字里行间撒了各种盐和胡椒。这使奥地利当局鼻孔发痒，不久严厉的新闻检查官瓦布鲁舍克（人们不可能捏造一个更好的名字，他确实叫这个名字，天晓得！）给维也纳警察局长塞德尼茨基的报告书中有“许多值得指责的地方”。这样，有自由思想的人，自由迁居的人很容易陷入危险：

被奥地利人当作一个烧炭党人，被意大利人当作间谍。比较好的办法是，一走了事，又少了一点幻想。此外，自由还必须一样东西，就是钱。父亲这个私生子（贝尔很少更礼貌地称呼他）现在终究证明，他是什么样的傻瓜，他一点点年金都不给他的冷酷无情的儿子留下。那么到哪儿去呢？在格雷诺布尔会憋死人，在后卫骑兵中舒适地悠闲自在地乘车兜风的日子可惜一去不复返了。波旁的蜜蜂大小的头像肥肥胖胖的懒汉模样刻在了硬钱币上。那么回巴黎去，回到阁楼去工作，干迄今为止只是作为娱乐和业余爱好的事情：写书，写书，写书。

一八二八年，巴黎。在德·特拉西夫人（哲学家的夫人）的沙龙。

午夜。蜡烛几乎都快烧完了。先生们在玩惠斯特①。德·特拉西夫人是年岁较大的贵妇人，坐在沙发上正在与一位侯爵夫人及其女友聊天。但是她没有真正听谈话，而是再三地不安地竖着耳朵。从后边，从烟囱旁的另一间房里传出来各种可疑的喧闹声，妇人的尖锐的笑声和一个男人的响亮的听不清的怪声怪叫。然后又是愤怒的呼叫声："啊，不，这太过分了"，又爆发出一阵特别的哄堂大笑，笑声迅速消失了。德·特拉西夫人变得神经质。这肯定又是那个讨厌的贝尔，他在给普费弗尔夫人服务。一个聪明的、喜解人意的人，但是又过分和好玩，同女演员们、特别是同这个意大利的巴斯塔夫人打交道使他有失体统。她道声歉，便小步匆忙地跑过去了，显得有礼貌。他则站在烟囱的阴影里发呆，大概是为了掩饰圆鼓鼓的肚子，手里

①类似桥牌的一种牌戏。

端着一杯潘趣酒，讲一些趣闻轶事，如果一个持毛瑟枪的步兵听了，脸上也会发红的。女士们似乎准备逃跑了，她们大笑着，发出抗议，但是被这个著名的小说家吸引住了，再三感到好奇和兴奋，身子未挪动一步。他看上去像西伦①，脸色通红，肥肥胖胖，双目发亮，性情很好，聪明，现在德·特拉西夫人走近之时，在她的严峻的目光下，他赶忙停住话头，女士们趁这大好时机，笑着赶快跑开了。

不一会，蜡烛灭了，仆人们换上枝形吊灯，带领客人们下楼梯。三四辆车在等着，女士们与自己的丈夫纷纷上车，贝尔独自留着，心情不快。没有人带走他，没有人邀请他。他有足够的才能成为轶事作家，否则他得不到女人们的青睐了。居里亚尔伯爵夫人中断了与他的关系；像以前一样留住一个舞女，缺乏钱。人渐渐老了。他没精打采地冒着十一月的秋雨，心绪恶劣地向着里舍利厄街他的住所走去。衣服脏了，给裁缝又付不出工钱，怎么办？他长叹一声，总的来说，一生中最美的时光过去了。本来应该结束了。他上气不接下气地爬楼梯（现在他的粗脖子有时呼吸困难），一直爬到顶层，点上灯，翻看票据和账单。多么令人不快的结算！财产耗光了，书堆没有动，经过多少年，《论爱情》现在仅售出二十七本（他的出版商昨天嘲笑他，人们把它称为神圣的书，因为没有人敢触动它）。一天只有五法郎养老金了，这对于一个漂亮的初出茅庐的孩子也许很多，但对于一个爱女人和爱自由的胖老头来说未免少得可怜。最好是自寻短见。亨利·贝尔取出账簿中的一张纸，在这个忧郁的

①希腊神话人物。酒神的伴侣或老师，大腹秃顶的醉老汉，或马尾马耳阔鼻的森林神。

月份里第四次写了遗嘱："我死后，将我在里舍利厄街七十一号旅馆中的一切财物交给我的表兄罗曼·科隆。我希望直接被运往公墓，安葬费不得超过三十法郎。此嘱。"还有一段附言："我请求罗曼·科隆原谅我带给他的一切不快。我尤其请他不要因这个不可避免的事件而悲伤。"

"由于这个不可避免的事件"，明天朋友们将会理解这个谨慎的措词。如果他们闻讯赶来，发现子弹还留在头骨之间，而不是留在军用左轮手枪里的话。幸而亨利·贝尔今天太累了，他还等一天自杀，第二天早晨朋友们来了，使他高兴极了。有一个人在房间里到处转，看见桌子上有一张纸，上面写满了"于连"。他好奇地问：这是什么意思。噢，他要写一部小说，司汤达这样回答。朋友们很受鼓舞，鼓励这个忧郁病人写书。事实上他在开始写这部作品。书名《于连》被涂掉，换上以后不朽的名字《红与黑》。事实上，从那天以来，亨利·贝尔这个名字不用了，另一个名字开始留之永远。他叫做司汤达。

一八三一年，西维塔维基亚。新的变化。

炮艇隆重地鸣礼炮，信号旗赶紧挥旗致敬，因为现在有一位身体肥胖的先生穿着法国外交官的华贵礼服走下轮船。令人钦佩！这位穿着紧身背心、饰有金银边的裤子的先生就是法国领事亨利·贝尔先生。再度有人帮他下马，如同当年战争时一样，现在是七月革命。当一个自由主义者，不屈不挠地反对过愚蠢的波旁王室，现在是值得的。多亏女人们不断说情，他被立即任命为在可爱的南方当领事，本来是驻的里雅斯特，但是可惜封·梅特涅先生在那里宣布这个写了令人生气的书的作者为不受欢迎的人，拒发签证。因此，他不大高兴地走马上任，在

西维塔维基亚代表法国任领事。不过，反正是在意大利，薪资五万法郎。

如果不能立即找到西维塔维基亚在地图上哪个地方，必定会觉得不好意思吧？完全不必。在意大利所有的城市中，它大概是最可怜的鸟巢，像石灰一样白的气候恶劣的蒸笼，闷在里面，像非洲一样炎热。在古罗马时代它是一个狭小的帆船停泊码头。它是一个地瘠人贫的小城，土地荒凉，令人讨厌和空虚。"简直无聊死了"。在这个流放地，亨利·贝尔最喜欢通往罗马的公路，因为公路只有十七英里长。亨利·贝尔决心立即比办公事更多地利用它。本来他应该办公，写报告，从事外交活动，呆在自己岗位上。但是外交部的蠢驴们根本不读他的报告，何必把精神浪费在坐功上。因此，他宁愿把一切文件交给无赖吕西玛丘斯·卡夫唐留酒店老板去办。此人是他的下级官员，一个恶毒的恨他的畜牲。他不得不给他摘到一个荣誉勋位，以便这个无赖对他常常不在闭口不言。因为亨利·贝尔在这里也宁愿轻闲。一个国家把一个诗人置于这样令人讨厌的泥潭里，欺骗这个国家在他看来似乎是一个老实的个人主义者天经地义的事情。同罗马的聪明人看看画廊，找各种借口去巴黎，不比在这里渐渐地并且肯定地变得痴呆更好吗?他总是去一家古玩店，找布基先生，同这个半贵族天南海北地聊天，可以吗？不，他宁愿自言自语。他从古老的图书馆买来几卷大事记，写出最好的故事作为中篇小说，叙述五十年的事。他现在已五十岁了，在心灵上他仍然那么年轻。对的，忘掉时间是正确的。回顾自己的过去，在这个大腹便便的领事看来，从前的羞怯的少年时代似乎那样遥远，他描写这个少年，他相信在写作中"将发现另一个人"。亨利·贝尔，别名司汤达，就这样描写自己的青年时

代。他用姓名缩写，使人猜不透这个H. B.，这个亨利·勃吕拉是谁。他写了厚厚的几本，在把自己返老还童的安慰性和欺骗性的把戏中忘掉了自己，人人都忘掉了他。

一八三六年至一八三九年。巴黎。

真奇怪，再一次复活了！再一次回到光明中来。上帝保佑妇女们，祝她们万事如意。她们一直讨好这个现在已成为部长的德·莫莱伯爵，直到他愿意闭眼不看下面这桩敌视国家的事实为止：亨利·贝尔本来是驻西维塔维基亚领事，把自己三周休假十分大胆地悄悄地延长到三年，他不想回到自己岗位上去。这个领事三年不在他那个泥潭里，而在巴黎逍遥，在希腊骗子中鬼混，而不干辛苦的工作，却在这里拿薪金。他有时间和好兴致，又能出入交际场所，再一次很害羞地寻花问柳。他可以为所欲为，尤其他认为生活中最美好的事就是他时常去他旅馆里的房间，口授一部长篇小说《巴马修道院》。因为他不干事，拿着丰厚的薪金，可以过着奢侈的生活，勾勾画画地写长篇小说，没有糖果和木樨草的香气，因为他终于自由了。亨利·贝尔只有自由的天地。

但是这块自由天地很快就破裂了。这个正直和宽厚的部长德·莫莱伯爵，他的保护人——他说，要为他建立一块纪念碑就好了！——下台了。一个新的法老进了外交部。这就是苏尔特元帅。他对司汤达一无所知，只在名单上找到领事亨利·贝尔先生，他代表法国驻在那个教会国家，领取薪俸，实际上三年来在巴黎各剧院到处看戏，寻欢作乐。这位将军起初感到惊奇，接着对这个懒惰的官员感到愤怒。他这个官员竟然逍遥自在，不看公文。于是一道严厉的命令立即下来，要他立即动身。

亨利·贝尔满腹牢骚地穿上官服，脱下诗人司汤达的服装。这个五十四岁的人不得不在灼热的炎炎夏日又去流放地，他疲惫不堪，很不情愿，他感觉到，这是最后一次了。

一八四一年，巴黎。三月二十二日。

一个肥胖的笨拙的男子拖着步子吃力地走过这条可爱的大街。但是那美好的时候何在？那时他还能在这儿等候女人，像一个花花公子，手里拿着文明棍，卖弄风情地快速旋转；现在颤抖的手臂每走一步时都依靠这根结实的手杖。司汤达，他年纪多大了？去年，他以前闪光的眼睛在沉重的、浅蓝色的眼皮下显得松弛，神经的裂缝横过嘴唇四周，颤动着，几个月前他第一次遭受到打击，他痛苦地回忆在米兰的那第一个爱情礼物，她们放了他的血，用药膏和混合物折磨他。最后外交部批准这个病人从西维塔维基亚回来。但是现在巴黎有什么帮助呢？巴尔扎克写的论《巴马修道院》的令人鼓舞的文章有何助益呢？这种姗姗来迟的初开蓓蕾似的荣誉对一个“行将就木”，死神已经用骷髅手指试探他的人来说又有何助益呢？这个悲哀的黑影踢踏踢踏地继续向自己的住所走去，他几乎不举目看那飞跑着的闪闪发光的华丽马车，看那些悠闲自在地边走边谈的散步的人，看那些打扮得花枝招展的娼妇——这团慢慢地向前移动的黑影在这每天晚上挤满人的街道上，在闪烁的灯光中更显得悲哀。

突然一群闹哄哄的、好奇的人涌过来。这个胖胖的先生由于钱包空空几乎崩溃了。他栽倒在地，双眼鼓起，凝滞不动，脸色发青。他受到了第二次致命的打击。有人给这个呼吸微弱、发出呼噜呼噜声音的人扯开卡住脖子的衣领，把他背进一家药房，然后抬进他住的旅馆那间小房。房间里到处是无数的纸片、笔

记，开始写的作品和日记本。在其中的一张纸上写着怪里怪气的预先意识得到的话："我觉得死在大街上也没有什么可笑的，只要我不是有意装的。"

一八四二年。大木箱。

一只大木箱颠簸着，装着便宜的货物，从西维塔维基亚横越意大利到法国。人们将它拖运到司汤达的表兄罗曼·科隆那里。他是遗嘱的执行人。他出于对死者的孝敬（因为谁还管死者，各报为节约篇幅，仅登了六行字的讣告!），想出版这个怪人的全集。他叫人钉好木箱。啊，天哪，多大一堆纸，用密码和暗号写得乱七八糟，一个闲极无聊的写作者写了多大的一堆乱纸啊！他选出几本最方便的定稿，加以复制，这个最忠实的人也累垮了。他在长篇小说《吕西安·娄万》上面写了一句灰心丧气的话："无法著手"，自传《亨利·勃吕拉的一生》也被作为不合适的作品被放回原处。这一搁就是几十年。现在怎样着手处置这堆"破烂"，这堆无用的废纸堆，卡片堆呢？科隆拿起来，又全放进木箱，将整个箱子送给司汤达青年时代的朋友克罗泽，克罗泽又将它转给格雷诺布尔图书馆作为最后的安息地。在那儿，根据古老的图书馆惯例，每个卷宗在那里都贴上编号的标签，盖上图章，登记在册：安息吧！六十卷对开本，司汤达一生心血写的毕生巨著摆在那里，经官方钉上棺材，放在书笈的停尸房里，不见天日，积满灰尘。四十年来没有人想起它，怕熟睡的对开本弄脏自己的手指。

一八八八年，巴黎，十一月。

人越来越多，全城出动，挤向空旷处。巴黎约有八百万条腿，

但不总是想跑的。于是公共汽车公司开辟去蒙马特尔的新线路。可惜路上又出现令人生气的障碍，这就是蒙马特尔公墓。现在技术部门有对付这种交通恶化的办法。他们干脆越过死者，修一座活人用的栈桥。修建栈桥当然免不了挖掉几座坟墓。这时人们发现在第四排第十一号墓是一座完全被遗忘和荒圮了的坟墓，墓碑上有奇怪的碑文："朋友贝尔，米兰人，生活过，写作过，恋爱过"。是一个意大利人葬在这里吗？古怪的碑文，古怪的人！但是任何人偶然经过这里，都会想到曾经有一个法国作家亨利·贝尔，他要用这样的假名安葬。人们迅速成立一个委员会，募集一些钱，买一块新墓碑替换这块旧碑。这具腐乱了的尸体上这个失踪的名字又突然灿灿生辉。时年一八八八，他去世已四十六年矣。

无独有偶，就在发现他的墓并重新安葬的同一年，一个年轻的波兰语言教师斯坦尼斯拉斯·施特吕恩斯基来格雷诺布尔，闲极无聊之余，便在图书馆里乱翻，有一次在角落里看见有各种各样的古老的、积满灰尘的手写对开本，拿来一读，解破了密码。他越读越觉得有趣。他寻找并找到了一位出版商。日记、自传《亨利·勃吕拉的一生》，《吕西安·娄万》才问世，从而第一次使真正的司汤达见了天日。他的真正的同时代人热情地赞扬他的博爱精神，他写作品不是考虑他的现实的、反映现代的题材，而是给未来的、下一代人的读者。"我将在一八八〇年出名"，这句话多次出现在他的书里，当时以为是一句无可奈何的空话，现在却成为出人意料的现实。就在他的遗体被从土中掘出的同一时刻，他的作品从历史的阴影中站起来。就在这一年，这个以前不可置信的人宣布复活了。诗人总是有先见之明，他的每句话，他的这句话也有预见。

我和世界

他不能使人满意，他太特殊了。

亨利·贝尔已经从父母那里先天地继承了创造性的矛盾，他们这两个不相称的一对很不协调。谢吕班·贝尔——可不要从这个名字想到莫扎特，绝对不要！——亨利的父亲或者“私生子”，他那愤怒的儿子和敌人亨利总是恶意地这样称呼他，他完全代表坚韧、吝啬、刚愎自用，眼里只盯着金钱的地方资产阶级分子，福楼拜和巴尔扎克用愤怒的拳头把他掷向文学的墙壁。亨利·贝尔不仅从他那里继承了肥胖的体形，而且继承了唯我主义的思想和血统，达到了着迷的程度。他母亲昂里埃特·加尼翁来自浪漫主义的南方，从心理学上说，也来自罗曼语民族。她可能由拉马丹创作过或被让-雅克·卢梭感伤主义化了，具有了柔和的、音乐的、纵情享乐的、南方人感觉的天性。亨利·贝尔感谢这位早死的母亲，才有了色情的激情，感情洋溢，痛苦的、几乎是女人才有的神经过敏。这个古怪的产物被血液中的两股对立的血流来回撕扯着，他的矛盾的性格毕生在父亲和母亲的遗传之间，在现实主义和浪漫主义之间摇摆不定，因此，他总是矛盾的和具有双重性，这就是未来的诗人亨利·贝尔。

小亨利早已下定决心同情哪一方。他爱母亲（他承认，他甚至性早熟，有危险的肉欲），他嫉妒和蔑视父亲，对父亲采取西班牙人的冷酷无情、恶意地沉默不语、严峻地追根求源的仇恨态度。几乎在任何地方心理分析都找不到比司汤达自传《亨

利·勃吕拉的一生》的头几页里更无可指责的俄狄浦斯王恋母情结了。但是这种提前的紧张关系被突然扯断了，因为母亲撇下这个七岁的孩子离开了人世。当他十六岁乘邮车离开格雷诺布尔，他就在内心里认为父亲已经死了，从这天起他对父亲闭口不提，把仇恨和轻蔑埋藏在自己的心里。但是在给自己倒上碱液，浇上轻蔑的熟石灰之后，这个坚韧不拔、冷静计算、务实的乡长贝尔仍然在亨利·贝尔的皮肤下生存了五十年之久，并且在他的血液里继续像鬼一样出现，他的父母双方的祖先，贝尔家和加尼翁家，一个务实，一个浪漫，这两种精神五十年来不断地在他的心灵里转来转去，但并不是一个要压倒另一个。司汤达一会儿是他母亲的真正的儿子，一会儿，时常在同一分钟，又是他父亲的儿子。一会儿他羞怯腼腆，一会儿坚硬如石地嘲讽，一会儿热情奔放地浪漫，一会儿又不信任地算计，甚至在奔跑过一秒一秒之间的距离时，冷热交替，发出嗞嗞的声音。感情淹没了理智，理智又粗暴地堵住了感情的奔流。这种对立的产物从来不完全属于这一个领域，也从来不完全属于另一个领域。在精神与感情之间的永恒战争中，很少有漂亮的战斗超过我们所谓的司汤达的心理学大战。

但是立即预见到：没有决定性战斗，没有毁灭性战斗。司汤达没有被他的种种矛盾所战胜，所撕碎。这种享乐主义的天性在保护某种道德上的冷淡，即冷静地观察，密切注意的好奇心，免遭一切真正悲剧的命运。这个清醒的重要的精灵毕生谨慎地回避着各种破坏的、魔鬼的势力，因为他发挥聪明才智的首要任务就是保存自己，正如他在拿破仑的战争中随时懂得留在后卫中，避开射击一样，司汤达在他的心理战斗中也宁愿选择安全的观测点，而不去作拼死拼活的坚强战士。他完全缺少

帕斯卡尔、尼采、克莱斯特的那种道德上最后的自我放弃的精神，他们将自己的任何冲突都强行提高到决定生死的高度。司汤达因自己的矛盾而在感情上吃了苦头，同时却从自己的精神保障来看，甘心把冲突作为美学戏剧加以享受。因此他的本性从未完全受到自己矛盾的剧烈的震动。他根本不痛恨这种两重性，他甚至喜爱它。他喜爱自己锋利的、精确的理智，视它为珍宝，因为这使他了解了世界。但是另一方面，司汤达也爱感情洋溢，过分敏感，因为过分敏感把他同日常生活的迟钝和麻木不仁分离开来。他也同样从本性的两极中了解到包含着的危险：一是理智的危险，正是使他在最崇高的时刻冷静下来，使他清醒；一种是感情的危险，引诱人进入模模糊糊和不真实的世界太远，从而破坏了作为他生存条件的清晰度。他最喜爱向两种心灵中的任何一种学习另一种的性格：司汤达不断地努力聪明地使人明了自己的感情，又使理智扫兴，这个浪漫的知识分子和有知识的浪漫主义者一生都披着同样一张紧张和敏感的皮肤。

司汤达的任何公式总是产生两位数的结果，从来没有产生圆满的统一。只有在这两个世界中他才能合成一个整体。他每逢最强有力的时刻，就归因于他的原始矛盾重叠和并列。他有一次自言自语地说：“感情未激动起来，他就不能很好地思想”。但是不立即测量自己兴奋的脉搏，他又不能精确地感觉。他一方面将梦幻神化为他生活中感觉的最宝贵的条件（“我最喜欢的是梦”），但是没有对立面，没有清醒，他就不能生活（“如果我不用我的眼光去看，那么我心中的世界就会化为乌有”）。歌德说过，一般所谓的享受，“对他来说总好像在感性和理性之间飘荡”，司汤达只是由于精神与血液像火一般的掺和，才感到很

有意义的世界的美。他知道，只有他的矛盾不断地摩擦才产生心电，在神经通路上出现那种痛痒感和火花，那种劈啪作响的、令人兴奋和激动的活力，我们今天一接触到司汤达的任何一本书，一张纸，就还能感觉得到。只是由于这种活力从一个极跳向另一极，他才享受到强热量，即他的本性中能创造和发光的热量。他那总是清醒的自我提高的本能使他倾尽热情去保持高度紧张的情绪。他运用心理学作过许多特别的观察，曾发表过卓越的见解，例如像我们身体的肌肉需要不断地作体操锻炼以免松弛无力一样，精神力量也必须不断地训练，提高和锻炼。司汤达与别人不同，持之以恒地始终一贯地练习做这种完善的工作。他保持和保护他的本性的两极，以便不断地进行认识上的斗争，像一个艺术家那样爱惜自己的工具，像一个战士爱惜自己的武器一样。他不断地对心灵里的自我进行训练。为了潜在地保持高度紧张的情绪（“精神兴奋”），他每天晚上听歌剧，用音乐加强他的膨胀能力，把自己扮演成一个年岁很大的先生强行卷入不断出现的新恋情之中。他知道自己的记忆有弱点，为了使记忆准确，他对自己进行特别的训练。他像每天早晨磨刮脸刀一样，通过自我观察来锻炼自己的洞察力。他每天用书和谈话供给“几个立方的新观念”。他充实自己，使自己兴奋、紧张，控制自己，使感觉达到越来越敏锐的强度。他不断地加强自己的理性，不断地迎合自己的感情。

由于掌握了这种熟悉的和精湛的自我完善技术，司汤达在理性和感性上都达到了心灵感觉非常细腻的程度。人们只须回顾一下几十年来的世界文学，就可以找到类似的感觉柔和而精神强烈的感觉中枢，一种敏锐的、震动神经的感觉，而理智却像水一样清晰和冷静。当然，他的神经末梢这样柔和与颤动，紧

贴在皮下那么灵敏和愉悦，这不是不受惩罚的。感觉细腻总是以受轻微伤害为条件的，求恩得宠的技巧对艺术家而言几乎总是至关紧要的。司汤达的这种超组织的本性因所处环境而受害匪浅。他在感伤的和激情的时代感到多么格格不入和恼怒。有知识讲礼仪的人必定认为任何粗野无礼是一种侮辱，浪漫的心灵必定觉得感觉迟钝、伤风败俗是一种梦魇。好像童话中的公主穿着百羽衣摘豌豆一样，司汤达痛苦地感觉到任何虚伪的言词，任何欺骗的姿态。一切虚伪的浪漫，一切愚蠢的夸张，一切胆怯的含糊其词，都对他认识的本能发生影响，犹如一瓢冷水浇到病人的牙齿之上。因为他对真诚和自然的感觉，他在精神上的鉴赏能力，都因别人感觉到过多和过少——陈词滥调和矫揉做作——而同样感到痛苦（他说："我憎恶的畜牲就是陈词滥调和矫揉做作）。某些词句过分富有感情或者激情的酵母过多，这可能损毁他的书的名誉。笨拙的行动可能损害那最精彩的色情艳史。他曾经心情激动地观察了拿破仑的一次战役：残杀混战，炮声隆隆震天响，落日余辉染红了彩云，残阳如血，这必然像神经麻醉一样影响到艺术家的心灵。他心情激动地站在那里颤抖，不寒而栗。他身边的一位将军烦人地插了话。将军对自己身旁的人说，这样史无前例的大场面真可以用得上这个大字眼："好一场大战！"这个使人激动得发麻的词立即使司汤达没有任何可能去一起感受。他匆匆忙忙地跑开了，咒骂这个笨蛋，他感到愤怒，失望，受到了掠夺。每当他那过于敏感的口腔感到表示感情时有丝毫夸大其词或欺骗的味道之时，他的节奏感就失去了。思路不清，言过其实，把感受说得天花乱坠，漫无边际，使这个感觉敏锐的天才立即引起美学上的恶心。因此他也很少能品尝一切同时代的艺术，因为这种艺术当时打扮

得特别甜美和浪漫（夏多布里盎）和冒牌英雄主义（维克多·雨果），所以它只合少数人的口味。但是这种过分的过敏也同样使自己不舒服。凡是在他那突然发觉自己感觉极少误差，音调不必渐强，转入感伤或者胆怯的含糊其词和不说老实话的地方，他就像一个严格的小学老师打自己的手心。他那总是清醒和无情的理智跟着他潜入古怪的梦幻之中，将他的一切遮羞布无情地扯走。一个艺术家很少这样彻底地教育自己老老实实，一个心灵观察家很少这样凶狠地监视自己的最秘密的小道和迷宫。

由于他了解自己达到这样的程度，所以司汤达比其他任何人都更了解自己。这种神经和精神过敏既是他的天才和美德，也是他的祸害。“正是只轻微触及别人的东西伤害了他，使这个过敏的人扎出血来。”因此，司汤达从青年时代起就本能地感觉到这个“别人”就是与他的本我作对的另一极，即另一种心灵的人。格雷诺布尔的这个笨拙的小男孩早就在自己身上感觉到了这另一种心灵的存在。他当时看到他的同学无忧无虑地到处吵吵闹闹，以后这个初出茅庐的士官亨利·贝尔在意大利更痛苦地经历了这点，他嫉妒和需要帮助，模仿他们，钦佩其他军官使米兰女人顺从，并且大言不惭地故意把他们的佩刀弄得咣咣直响。但是当时他对自己的柔弱，窘态和感觉细腻还感到羞愧，认为这是一个男人的弱点，一种可鄙的低贱。多年来，他一直试图——极其可笑和徒劳无益！——强行改变自己的天性，完全学那些群氓大吹大擂，只是为了显得同这群斗殴团伙相似，使他们敬佩。这个好感情冲动的人以后才逐渐地、很艰辛也很痛苦地发现在他的无可救药的另一种存在中有着抑郁的刺激：这位心理学家醒来了。司汤达逐渐变得好奇和开始发现自己。首先他只觉察到，他不同于大多数有良好组织的，感觉灵敏和听

觉灵敏的人。他周围没有人这样热情地去感觉，这样清楚地去思考，这么特殊地混合，使他能够在任何地方都能感觉到最细微的东西，尽管如此，在实际上又捉摸不到它。无疑地，还必定有这种“古怪的其他人”，因为如果不是按照自己的方式去像莫扎特感觉，如果不是像他那样心灵轻松愉快，他怎能理解蒙泰涅① 这个不易亲近、非常聪明，蔑视一切冗长、粗暴的思想家呢？大约三十岁的司汤达才第一次开始预言，他不会是一个不幸的人，而是属于那个罕见的、很高贵的种族的“特权”人物，各个民族、种族和国家里都有这样的人出现，如同混合矿石里含有宝石一样。他感到在它们那里是自己的家乡（不是法国，他像扔掉一件穿得太小的衣服一样扔掉了法国籍），他呆在另一个不明确的祖国，在那些有更细腻的心灵器官和更聪明的神经的人那里，这些人从来不聚众闹事，成为一大堆笨蛋和碌碌无为的帮派，而只是有时向时代派出一个使者。他撇开他那个世纪，只是写给他们，这些“少数幸运的人”，这些耳聪目明的人，这些迅速懂得的人，这些不用强调，在任何时刻和瞬间出于内心的本能就能读懂的人，他的书只写给他们，只在镜子般的书里向他们泄露感情的秘密。自从他终于学会蔑视以来，大吹大擂的周围下层民众只见到言过其实的明显的标语牌，只觉得佐料过多和油腻的菜合口味，这与他有什么关系呢？“我干吗关心别人呢？”他骄傲地让他的于连说。在这样一个庸俗的世界上没有成功，并不使人感到可耻。平等是愉快的一大规律。必须一视同仁。但是，谢天谢地，他是“个别情况”，“特殊情况”，一个个体，一个有细微差别的人，不是羔羊。所有外表上

①米歇尔·蒙泰涅（1533—1592），法国作家、哲学家。

被贬低，不能发迹，受到女人侮辱，文学上完全不成功，这一切司荡达自从发现自己特殊，并把这些都看作自己优越的证明以来都尝到了。他的自卑感胜利地转换成明显的傲慢，司汤达变得兴高采烈，无忧无虑，骄傲自大。他现在故意地离任何团体越来越远，只还有一种忧虑："塑造自己的性格"，明显地突出自己的性格和自己心灵的面貌。只有特殊在一个如此美国化了的，一个泰勒—体系—世界里才有价值。"这是有些不同凡响，但并不使人感兴趣。"我们是特殊的，我们就要坚持、加强我们身上的奇怪的性格！荷兰种植郁金香的粗汉培育具有最宝贵的特性的杂交品种比司汤达培育矛盾和特殊性更谨慎。他使它们保留自己的精神的精华，即他所谓的贝尔主义，这一种哲学只是使亨利·贝尔保留不变的技术。只是为了更加与其他所有的人隔离，他有意识地站在他那时代的对立面，像他的于连一样生活。"向整个社会开战。"作为诗人，他蔑视美的形式，宣布民法是真正的诗艺，作为战士他嘲笑战争，作为政治家他嘲笑历史，作为法国人他嘲笑法国人。他到处挖沟，在自己与别人之间拉上铁丝网，只是为了他们不能走近他。当然，他因此不能飞黄腾达，他当战士、外交官、文学家，都失去了成功的机会，但是这只使他更骄傲。"我不是一只牲口，我什么也不是"。不，只是无任何东西支持这些下层人的思想家，虚无之前仍然是虚无。他幸运的是，在任何地方他都不适应，他对他们的阶级、他们的种族，他们的阶层和祖国都不感兴趣，他提出两条腿的怪论，用自己的脚走自己的路，而不是在这群卑躬屈膝的公仆中间慢腾腾地走广阔的成功道路。他宁愿停步不前，宁愿站在局外，独自站着，但是保持自由。司汤达天才地理解了这种自由，自由就是自由行动，不受任何限制和影响。如果他有

时迫不得已，不得不就业，那么他只是完全由自己去做非做不可的事，以便餬口，丝毫不错。他的表兄给他换上轻骑兵服装，他决不因此觉得自己就是战士；他写长篇小说，他因此还不说自己是专职作家；如果说，他不得不穿上外交官的有绣花边的礼服，那么，某一个贝尔先生上班时间内坐在写字台旁，与真正的司汤达只有形似：皮肤、圆鼓鼓的肚子和骨头是相同的。他既不献身于艺术，也不献身于科学，但至少要献身于职务，总是要显示出他的真实本性的一部分。事实上，他在生时从未向他的任何一个同事预示，他与法国最伟大的诗人在同一个连队训练过或在同一张写字台办过公。甚至他著名的文学界同事（除巴尔扎克以外）都认为他不是一个闲谈者，一个前军官，一个偶尔在星期天骑马越过田地的人。也许在他同时代的人中只有叔本华同他类似地在精神上与世隔绝，司汤达像他的难兄难弟一样生活在心理学之中。

司汤达的独特性格的最后部分仍然是袖手旁观。从化学上探究这显著的元素，就是司汤达的唯一实际的和频繁的活动。他从未否认自私自利这种内向生活态度的手淫，相反，他以自私自利为荣，名正言顺地给它起了一个新的挑衅性的名字：自我主义（Egotismus）。这个字没有印刷错误，绝没有同粗俗的、粗拳头的难兄难弟——个人主义（Egoismus）——相混淆。因为个人主义想粗暴地将一切属于他人的东西据为己有。它有一双贪婪的手，扭曲的嫉妒的丑脸。他处境不利，也不慷慨，但贪得无厌，甚至掺和有精神的欲望，这使它不能摆脱它那无幻想的感情的粗暴。相反地，司汤达的自我主义不想损害任何人，他以贵族的傲慢态度，让捞钱的人得到钱，让野心勃勃者得到官职，让追名逐利者得到勋章和锦旗，让文人墨客得到荣誉的肥

皂泡。总之，愿他们都因此幸福！他居高临下，蔑视地向他们微笑，看他们怎样围着猫金[1]而伸长脖子，卑躬屈膝地弯着背，身上挂着称号和头衔，他们如何拉帮结派，误以为在统治世界——很好！很好！他讥讽地朝他们微微一笑，没有嫉妒，没有贪婪。愿他们装满口袋，填饱肚子！司汤达的自我主义只是热情的防守。他没有踏进任何人的地区，但是也没有让任何人越过自己的门槛，他唯有虚荣，在人群中给亨利·贝尔创建一个完全与世隔绝的空间，建一间温室，热带稀有植物能在室内毫无阻碍地发展自己的个性。因为司汤达只是想从自己身上培养出自己的见解，爱好和喜爱，并且仅仅只是为了自己。至于一本书，一件事对别人是否有用，对他则显得完全无所谓和无足轻重。他傲视一切，无视于一件事对同时代，对世界历史，甚至对千秋万代产生什么后果。他喜欢的，他就说好；他目前十分重视的，他就认为正确；他蔑视的，他就不屑一顾；他这些看法完全是个别人的，决不会使他不安，相反，孤独有利于并加强了他自己的感情："我干吗要关心别人呢？"于连的这句座右铭在美学上对这位真正的熟练的自我主义者也有用。

"但是"，这里也许有人不假思索地提出异议，"为什么用自我主义这样一个夸张的词来表示一切不言而喻之事中的不言而喻的事呢？这确实是最自然的；对好事则说好，他的生活只是根据他个人的想法才算正确！"当然，有人会这样想，但是仔细看来，谁能完全独立地感觉，独立地去思考呢？那些人从自己的表面评价中对一本书，一幅画，一件事形成自己的看法，他们之中谁还有勇气敢于冒整个时代和天下之大不韪，而始终坚

①一种矿石。

持己见呢?我们每个人都不知不觉地在较大的程度上得到印象。我们承认：时代的空气已藏在我们的肺部，甚至藏在我们的心室里，我们的判断和看法同时发生无数次摩擦，它们无形中磨掉了尖角和锋芒，像无线电波一样，通过空气传播，无形中发挥群众舆论的强烈影响。人的自然反射决不是坚持己见，而是自己适应流行的看法，向大多数感受投降。如果大多数，绝大多数人不是性格软弱地适应人类，千百万人不是出于本能或习惯而放弃私人的、个人的看法，那么这个庞大的机器停止运转了。因此，每次都需要完全特别的能源，一种怒发冲冠的勇气——可惜多么少的人认识到这种勇气！——以便顶住千百万人的这种压力而一意孤行。十分少见而又经受过考验的力量必须凝聚在某一个人身上发生作用，以便抵御自己的特性：牢固的世界观，思想家的迅速机敏，不受限制地蔑视那些狐群狗党，大胆地、无视道德标准地毫不犹豫的态度，特别是勇气，三倍的勇气，不可动摇的、稳如泰山的勇气，坚定的信念。

司汤达，这个最大的自我主义者，有这个勇气。从他的心灵可以清楚地看出，他多么大胆地碰撞他的时代，一个人对付大家，他如何用点燃的火枪粗暴地攻击，率直无隐地显出十足的傲气，一直战斗了半个世纪，他受伤了，从许多隐蔽的创口流出血来，但是他巍然挺立，直到最后一刻，丝毫不放弃自己的特性和成见。唱对台戏是他的看家本领，独立自主是他的一大快事。只要查阅一百个例子，就可以看出，这个不屈不挠的反对派多么大胆、多么无畏地抵制普通的看法，他多么大胆地向舆论进行挑战。在大家都在热衷于谈论多次战役的时代，在法国，正如他所说的，“英雄气概的概念不可避免地与军乐队鼓手长联系在一起”,司汤达却把滑铁卢之战描写成乌合之众的一

场混战。他坦率地承认，在远征俄罗斯期间（历史学家称之为世界历史的伟大时代），他个人觉得无聊之极。

他不羞于确认，他为了再见到他的情人而去意大利，对他来说比起他祖国的命运来更重要，莫扎特的咏叹调比政治危机更有趣。“他不在乎被打败”。法国被异国军队占领了，这关他屁事，因为他早已是待选择国籍的欧洲人和世界主义者。他根本不担心战争命运的急剧旋转动作，不担心现代流行的看法，不担心爱国主义（“越愚蠢越可笑”），和民族主义，而只担心他的精神的天性实现和真实化。他在世界历史发生可怕的崩塌之时，十分自信地和语气温和地强调他这种个性，以致人们在读他的日记时，有时候怀疑他是否真的用个人日记作为这一切历史纪念日的见证。但是在某种意义上，司汤达也根本不在场，即使他骑马参战或坐在办公室单人沙发上，他总是只是写他自己的体会，他从未因自己参与行动和思考而感到有义务在心灵上去参与世界大事。这些大事件并未使他的心灵受到感动。正如歌德在他的世界历史大事记中只记下中国的历史大事一样，司汤达在他那时代震动世界的时刻只记下了自己私人的大事：他那时代的历史，他的历史似乎有另外的字母和词汇。因此，司汤达成为他周围世界的一个不可靠的见证，也成为他个人世界的杰出的见证。对于他这个十足的、有价值的和杰出的自我主义者来说，一切事件都只是降低到司汤达——贝尔从世界历史进程中个人唯一的、时不再来的经历和忍受的情绪。也许从来没有一个艺术家比他更顽强地、更激进地和更狂热地为自我而活着，更充满艺术地发展自我，成为这个英雄的自我吹嘘者和自信的自我主义者。

但是正是由于这种嫉妒的推论，仔细地拔开塞子和不漏气

地塞紧，司汤达的精华才原封不动地保存下来，它的天然的芳香丝毫未减，也未混杂别的味道。他的时代没有给他染上颜色。在他身上我们不能从心理学角度完全孤立地观察这个杰出人物，这个罕见的难以捉摸类型的永恒的个体。事实上，从他所处的整个法国的世纪中没有一部作品和人物在形式上保持得这样新颖、既新而又不被触动。因为他抵制了自己的时代，他的作品起着超越时空的作用，因为他只是过着内心的生活，他现在仍然那样生气勃勃。一个人越依靠自己的时代生存，他就越随时代而去。一个人越在自己身上保存自己真正的本性，他也就与本性一起永存。

艺术家

> 说真的，我真不敢说我能自己读书，我经常更喜欢写作。就这些。
>
> **司汤达致巴尔扎克的信**

司汤达，这个嫉妒心最强的保存自己文学风格的人，对人、对职业、对职责有着完全献身的精神。他写书，创作长篇和中篇小说，撰写心理学著作，总是全身心地钻进书本之中。他这种爱好也只是为了自得其乐。为司汤达致的悼词称誉他一生最大的功绩就是“从未做过他不喜欢做的事情”。司汤达是一位坚持不懈的艺术家，只有事业才能鼓舞他。他献身于艺术，不达目的，决不罢休。他的最终目的就是：“业余爱好”，心情愉快，自得其乐。因为司汤达这时在世人心目中已是一位重要的诗人，于是人们猜测他本人一定看重自己的艺术。这些人大错特错了。

我的上帝，要是这个热衷于独立的狂热分子知道人们把他算作创作队伍的一员，即算作职业作家，他会多么愤怒。他的遗嘱执行人一意孤行，蓄意歪曲他的最终遗愿，在石碑上刻下了这句文学上过高的评价："写作过，恋爱过，生活过"。遗嘱刻在大理石上。事实上，遗嘱明确地取另一种顺序："生活过，写作过，恋爱过"。因为司汤达忠于自己的选择，一直想让这种顺序永远化，他总是把生活置于写作之前。他想，享受总比创作重要，整个写作无非是推动他自身发展的一种有趣的互补作用，对付无聊的许多主要方法之一。要知道，文学对这个热心于生活享受的人只是一种偶然的表现其个性的形式，而绝不是决定性的表现形式。如果人们不认清这一点，就对他很不了解。

当然，当这个青年人刚到达巴黎这个理想的坟墓时，他也曾想当诗人，当然想当一名著名的诗人。但是又有哪个十七岁的青年人不想当诗人呢？他当时精心炮制出几篇哲学文章，写一篇永远完不成的诗体喜剧，然后他把文学忘得一干二净竟达十四年之久。他骑在马上、坐在书桌旁，在马路上散步，心情抑郁地妄想向所爱的女人献殷勤，对绘画和音乐的关心远远胜过写作。一八一四年，在经济拮据的时刻，他对自己甚至不得不卖马而感到生气。他仓促地用陌生的名字出了一本书《海顿的一生》，或者更正确地说，他无耻地剽窃了意大利作者、可怜的卡帕尼的书。卡帕尼以后大喊大叫地谩骂这个陌生的邦贝先生，说他出人意料地掠夺了自己。然后他又拼拼凑凑成一部《意大利绘画史》，又从其他几本书中东拼西凑成几篇轶闻趣事，一方面因为这给他带来钱，另方面他觉得这有趣，这样可以挥笔自如，用各种笔名愚弄世人，他今天自称艺术史家，明天充当国民经济学家（《一个针对工业家的阴谋》），后天自称美学

家（《拉辛与莎士比亚》）或者心理学家（《论爱情》），即兴地写了几本书。他作这种偶然的尝试时，很快就认识到，写作并不那么困难。如果人很聪明，思想敏捷，口出成章，写、说之间实在没有多大差别。讲话与口授（因为司汤达对工作的形式无所谓，要么用铅笔写书，要么免得动手书写，实行口授）的差别更小。他充其量认为文学是一种特别好玩的娱乐。他从未感到有必要在他的作品上让人写上他真正的名字：亨利·贝尔。这足以证明他对一切功名抱无所谓的态度。

他四十岁时才更经常地坐下来工作。为什么？因为他变得雄心勃勃了吗？变得更热情，更热爱艺术了吗？不，完全不是，只是因为他发福了，因为他在追求女人方面不大成功（真可惜！），钱太少，多余的空闲时间却太多。总之，因为他需要替代品："为了不寂寞无聊"。正如假发替代当时浓密和蓬乱的头发一样，现在司汤达用写长篇小说替代生活。他编织各种幻梦，弥补真正冒险的减少。最后他觉得写作甚至很有趣，对谈者比起沙龙中那些平庸的演说家令人更愉快和更精神饱满。如果作者不太认真，不用汗和功名弄脏手指，正如巴黎的这些文人一样，写长篇小说真是一件很活泼、干净、高雅的愉快之事。他无愧为自我主义者。写作是一个漂亮的无拘无束的精神游戏，这个正在衰老的人越来越多地从这个游戏中找到刺激。这件事也不算很辛苦。因为他不用打腹稿，三个月口授一部长篇小说，雇一个廉价的抄写员执笔，也浪费不了太多的力气和时间。此外他能够从中取乐，暗中对敌人嘲笑，讥讽世人的粗俗下贱；他可以躲在假面具后面，自己不露面，忏悔自己心灵的最柔弱的感情激动，把这些推到别的青年人身上。他可以热情而不丢面子，老人像孩子一样做梦，而不害臊。因此，司汤达的创作成

为享受，渐渐成为这个熟练的享受者个人最隐密的自我陶醉。但是司汤达从来没有搞大型艺术或者甚至写文学史的体会。他向巴尔扎克坦率地承认，“关于写小说的艺术，我讲我喜欢的，而不讲我思考的。”他没有考虑形式，批评，观众，报纸和永恒，他作为无可指责的自我主义者，在写作时只是想到自己和自己的愉快。最后，很晚很晚，将近五十岁时，他奇怪地发现，可以用写书赚钱。这使他更加愉快，因为亨利·贝尔的最大的理想仍然是孤寂和独立。

但是，这些书没有真正地成功。观众的胃口不习惯于这样枯燥无味、无油无盐的珍馔菜肴，他不得不挖空心思，除了那些古怪的人物，还创造出一群人，他们完全回溯到另一个世纪，一些杰出人物，“少数幸福者”，一八九〇年或一九〇〇年出生的那一代人。但是，当代人的漠不关心使司汤达伤心并不很严重。最近这些书只不过是写给他自己的书信。司汤达只是为自己而写的，“我干吗关心别人呢？”这个正在衰老的享乐主义者想象出一种新的、最后的和最柔情的乐趣：在阁楼顶上摆上他的木桌，桌上插两支蜡烛，他在那里写作或口授。这种完全发自内心的、私下的同自己的心灵和思想对话，在他生命结束时，比任何妇女和欢乐，比福伊咖啡馆、比沙龙里的讨论，甚至比音乐都重要。在孤独中享乐和在享乐中孤独。这个他最初和最老的原始理想，这个五十岁的人终于在艺术中发现了。

当然，晚年的快乐，晚霞的愉快，已经因灰心失望而变得阴沉。因为司汤达的创作开始得太晚了，不可能创造性地决定他的生活。他的创作结束了，只是给他慢慢地死去谱上了曲子。三十二岁时，司汤达开始写第一本长篇小说《红与黑》（以前的《阿尔芒斯》严格地说不算），五十岁时写《吕西安·娄万》，五

十四岁时写第三本长篇小说《巴马修道院》。这三本小说耗尽了他的文学功力，这三部小说，从发动机的中心来看，只是一个，是同一个原始的基本经历的三个变种，是亨利·贝尔青年时代的心灵史。这个正在衰老的人不让它在自己心中死去，而是一再想使它翻新。所有这三部长篇小说都可以加上他的晚辈和轻视者福楼拜的标题：《情感教育》。

所有这三个青年人（于连是受虐待的农民的儿子，法布里斯是娇生惯养的侯爵，吕西安·娄万是银行家的儿子）都带着同样火热的、无限制的理想，跨入一个冷漠的世纪。他们都是拿破仑的狂热崇拜者，支持他的伟大、英雄事业，支持自由，他们全都感情洋溢地首先寻求比实际生活所允许的更高的、更有才智的、轻快的形式。他们三个都对妇女们抱着一颗混乱的、无动于衷的、充满抑制着的情欲。他们全都被粗暴地唤醒，清醒地认识到，他们在一个冷冰冰的和令人讨厌的世界里，一定隐藏着一颗火热的心，否认自己的狂热。他们刚起跑，就碰到了“别人”——司汤达的那些永久敌人——的狭隘性和市民恐惧心而栽了跟头。他们渐渐学习到对手的阴谋诡计，要阴谋的灵机应变，精于算计，他们变得狡黠，欺骗，善于交际，冷酷无情。或者更令人气愤的是：他们变得聪明，像老年的司汤达一样地工于心计和个人主义，他们成为光辉的外交家，商业天才和高级主教，总之，他们同现实合拍，一旦他们从自己的真正心灵王国、青年时代和纯理想化的王国中出来，感到受到痛苦的打击，他们就会适应现实。

为了这三个青年人，或者更正确地说，为了这个悄悄地在胸部呼吸的失踪的青年人，为了使二十岁的人再次热情地经历一番，五十岁的亨利·贝尔写了这些长篇小说。他作为一个知

情的、头脑冷静和失望的思想家，在小说里叙述了他心中的青年时代，他作为懂得艺术的、头脑清晰的知识分子，描述了时间久远的浪漫派的开端。因此，这些小说巧妙地将他本质的根本对立统一起来。这里由于年龄一清二楚，反而把青年时代搞得人稀里糊涂。司汤达一生中思想与感情之间，现实主义与浪漫主义之间的斗争在三次不可忘记的战斗中决出了胜负，每次战斗在人类记忆中持久不忘，就像马伦哥、滑铁卢和奥斯特里茨三大战役一样。

这三个青年人虽然各有各的命运，属于不同的种族，有着不同的性格，但是感情上是兄弟，因为他们的创造者使他们继承和发展了自己天性中的浪漫的一面。他们三个对立角色实际上是一个人。莫斯卡伯爵、银行家娄凡和德·拉·木尔伯爵，他们又是贝尔，但是这个完全晶化为精灵的知识分子，这个迟暮的，变得聪明的老人，在他身上一切理想渐渐地被理智的 x-射线烧光和扑灭了。这三个对立角色象征地显示出，生活从这个青年人身上最终产生了什么，怎样“在所有方面都尽兴，然后渐渐感到乏味，渐渐地清醒了”(亨利·贝尔谈自己的生活)。崇拜英雄的狂热消失了，现在策略和方法的令人忧郁的优势替代了魔术般的陶醉，冷静的游乐替代了强烈的激情。他们统治着世界，莫斯卡伯爵统治着君主之邦，银行家娄凡统治着交易所，德·拉·木尔伯爵统治着外交界。但是他们不爱做随他们的绳子跳舞的傀儡，因为他们离这些人太近，对这些人的卑贱看得太清楚了，他们蔑视这些人。这些人还能仿效壮举和英雄主义哩，不过只能是仿效而已。要是所有这些人能用自己完成任务来换取沉闷的、混乱的、笨拙的青年人的向往就好了。这些青年人一事无成，永远在梦想着一切。正如冷静、聪明的贵族安

东尼奥和年轻的火热的诗人塔索① 并列一样，这种生活的散文作家对这个年轻的对手采取半相助，半敌视，半蔑视和暗中嫉妒的态度，有如精神之于感情，清醒之于梦幻。

司汤达的世界在人的命运的永恒两极之间转圈子。一个极是少年对美的混乱的渴望，另一极是坚定的、嘲笑的，取得真正权力的优胜意志。女人抗拒着那些小青年，那些腼腆的、热烈的追求者。她们用叮当作响的盘子接受他们的喧嚣的渴望，用自己善良的音乐安慰他们因未满足他们的要求而愤怒的情绪。她们任凭自己的欲火熊熊燃烧，司汤达描绘了这些温和的、甚至在激情中还有些高贵的女人，德·瑞那夫人，德·夏士特莱夫人，桑塞维利那公爵夫人。但是即使神圣的献身也不能保持其情人心灵的初恋的纯洁，因为向生活每走一步，这些青年人就陷入人的卑鄙的泥潭愈深。他们在这里面对着的，照常是卑鄙的现实，英雄妇女的崇高的、将心灵慢慢扩大的因素面对的是下层民众的实践，小阴谋家那种像蛇一样阴险狡猾，到处钻营往上爬，干脆地说，即司汤达喜欢看到的那些人，他忿恨一般的人。他在青年时代戴着浪漫的眼镜看妇女，将妇女美化，老年时仍然恋上爱情，他同时以积下的满腔愤怒，将一伙下流罪犯推上了断头台。他从污秽和火焰中塑造出这些法官，检察官，部长，仪仗队军官，沙龙里的空谈家，这些卑劣的灵魂，黏糊糊的，唯唯诺诺的，每个人都像粪便，但是总是交厄运！所有这些无足轻重的人排成队，就是一大堆，在人数上居多数，他们照常活在世上，能够把崇高的人压死。因此，他用史诗的风

①塔索是歌德戏剧《塔索》的主人翁，安东尼奥为这部戏剧中塔索的对手。

格，将无可救药的幻想家悲剧性的忧郁同失望者匕首般的讥讽交替使用。司汤达在他的长篇小说中仇恨地描述真实的世界，同样以炽烈的激情，描述理想的想象的世界，他是这个和那个领域的大师，不仅写两个世界，还对精神和感情领域十分熟悉。

但是，正是这一点使司汤达的小说具有特别的魅力和地位，虽然它们是他晚期的作品，但是像青年时期一样感情丰富，思想上足智多虑。因为只有距离才能创造性地说明激情的意义和美。“受感动的人自己在受感动的瞬间也不知道自己感受的细微差别”。他也许能用抒情和赞颂的方式，让自己的极度兴奋达到无限境地，但是从来不去解释它和用叙事体说明它。真实的分析，叙事的分析，总要求说理透彻，保持冷静，头脑清醒，战胜激情。司汤达的长篇小说兼有内外的美，这里，正是在阳刚之气升降之间的界限处，一个艺术家熟悉地描写感情，他再次感觉到自己的激情被感动了，但是他已经了解它，有能力从内心出发创作它，从外部限制它。仅仅这一点就意味着在司汤达的长篇小说中有着推动力和深深的乐趣，观察内心，观察他新产生的激情的内部，外部事件却相反，对艺术家来说，编小说的虚构技巧实在算不得什么，他总是即兴地口授，相当地草率从事（他自己承认，一章写完了，还不知道下一章该怎么写）。只是从内部波动来讲，他的作品有着艺术力和动力。他的作品在人们注意到心灵上具有同感的时候是最美的，在司汤达将自己不好意思地掩藏着的心灵注入到自己最喜爱的人物的言行中去的时候是无可比拟的。他让他的人物因自己糊涂而大吃苦头。在《巴马修道院》中对滑铁卢战役的描写是他在意大利的整个青年时代的天才缩影。正如他本人去意大利一样，他的于连去拿破仑那里，以便在战场上找到英雄事迹，但是现实一点一点

地摆脱他的理想主义看法。他不是经历刀光剑影的骑兵队攻击，而是无意义的现代战争的混乱，不是大军队，而是一群该死的、无耻的兵卒，不是英雄，而是穿着彩色的普普通通袍子的一般的、平平常常的人。这样的清醒的时刻只是由他的杰出描写才曝了光。在我们的地球上，心灵的极度兴奋将再三因严酷的现实而破坏，没有一个艺术家将这一点表现得更完善的了。只有在他使他的人物具有自己的经历的时候，他才成为超出自己对艺术理解的艺术家。他写道："他没有激情，他就没有思想。"

但是很奇怪，司汤达这位小说家想不惜一切代价，隐藏他感同身受的这个秘密。他不好意思让一个偶然的、最终冷嘲热讽的读者猜测，他使多少个人的灵魂在虚构的于连、吕西安和法布里斯身上赤裸裸地表现出来。因此，司汤达在他的史诗般的作品里故意装得冷冰冰的。他故意冷若冰霜地说："我尽一切努力使它枯燥无味"。宁愿坚强，而不感伤，宁愿不加修饰，而不过于慷慨激昂，宁愿要逻辑，而不要抒情诗！他已将在这期间反复讲得令人作呕的话传播到世上，他每天早晨上班前都读民法，以便克制自己去适应枯燥无味的就事论事的文风。但是司汤达决不因此认为枯燥无味就是他的理想。事实上，他以其"理性的爱情"，以其"过分明显的热情"，只追求不引人注目的、在表现的后面仿佛逃掉的风格。他说："这种风格应该是一种透明的风格，不应该改变颜色，事实或本来的思维方式。"这句话不应该以充满艺术的、意大利歌剧中的花腔，抒情地唱出来。相反地，这句话应该在具体的事物后面消失，应该像一位绅士的剪裁得体的衣服一样不引人注意，只是非常明显地表现心灵的运动。因为司汤达的主要目的是明确。他有着高卢人说话干脆的本能，憎恨任何模模糊糊，遮遮掩掩，臃肿累赘，特别是那

些自我享受的，由让-雅克·卢梭输进文学的感伤主义。即使在感情最混乱之时，他也要明白清楚，也要真实，用光亮照进阴影最浓的内心的迷宫。“写作”对他来说就是“解剖学家”，即把混乱的感觉分解成各个部件，用温度测试热量，临床观察情欲就像观察某种疾病一样。只有清楚地测出深度的人，才能男子气地真正地享受他自己的深度，只有观察精神迷惘的人，才能认识到自己感情的美。因此，司汤达并不比波斯旧道德更可爱，用清醒的思想去再三思考这颗极度兴奋的心在狂热的心醉神迷时吐露的心曲：他全心全意地充当它最幸福的仆人，仍然用自己的逻辑；同时也控制自己的激情。

认清自己的心灵，用理智提高激情的秘密，同时探究产生激情的原因，这就是司汤达的公式。他心灵里的儿子们像他一样感觉。他们也不想让盲目的感觉欺骗自己。他们要监视、倾听、探究、分析这盲目的感觉，他们不仅体会自己的感觉，而且理解它。他们经常不信任地检查自己，看自己的感情是真还是假，在这种感情后面是否还隐藏着另一种感情，还隐藏着更深的感觉。如果他们喜爱，他们就总是在其间放下飞轮，根据他们所处的大气压来检查计数器。他们独自扪心自问：“我已经爱他们吗？我还爱他们吗？我在这种感觉中体会到什么？为什么我不再能体会到？我的倾心是真的，还是勉强的，我表示真要去体会，还是只逢场作戏？”他们不断地用手摸他们激动时的脉搏，只要他们兴奋时体温的曲线停一个节拍，他们就会立即觉察到。“他想到”这一点，“他自言自语”，叙事急不可耐地进行着，有如湍湍的急流。他们像物理学家或生理学家寻找着对肌肉拉力和神经撕裂的有理智的评论。我在这里选择《红与黑》中描述著名的爱情场面作为例子，来说明司汤达多么聪慧

地、目光多么尖锐地监视他的人物，让他们甚至在一个少女献身的火热时刻也作出不正常的动作。于连敢于舍命地在夜间一点钟搬一张梯子搭在德·拉·木尔伯爵夫人敞开的窗户旁边去找德·拉·木尔小姐——这是由一颗浪漫的心编造出的、热情算计的一幕。但是在他们欲火正烈之时，两人立即变得理智。“于连狼狈不堪，他不知道如何动作，他完全体验不到爱情。他窘态百出之时，认为必须大胆地行动，试图拥抱她。‘嘘’，她说，把他推开。他对她的拒绝很满意，赶紧朝自己身上看了一眼。”司汤达笔下的人物那么有理智，头脑清醒而冷静，而且在他们胆大包天从事冒险时仍然如此。请继续往下读下去。最后，在兴奋之中作了全面考虑之后，这个骄傲的姑娘向她父亲的秘书献身了。“马蒂尔德费力地称他为你。因为她毫无柔情地说出这个你字，这使得于连很不愉快。他惊奇地指出，他还没有体会到丝毫幸福。为了确实体验到一点这种感情，他最终求助于这样的考虑：他受到了一个少女的青睐，这少女还从来没有这样无限地赞美过人。由于他这样一想，自己就感到了幸福，虚荣心得到了满足，幸福感便油然而生。”由于“一种想法”，就是说，由于一种“确认”，在完全没有柔情蜜意，完全没有火热般的激情的情况下，这个色狼勾引了这个浪漫的情人。然后她又立即断断续续地说：“我必须找他谈谈，非谈不可，要找他的情人谈谈。”在这样的情绪下能结婚吗？必须借用莎士比亚的话问一句。在司汤达以前有哪一位作家敢在勾引的瞬间这样头脑冷静地让人自制和自己盘算，从而使人像司汤达笔下的一切人物一样完全没有鱼的本性呢？但是我们在这里已接近他那心理表现艺术的最核心的技术，将炎热甚至还分解成几个温度等级，将感觉分成不同的脉搏。司汤达对情欲从未作整体的观察，而

总是一项项地观察的。他用放大镜观其结晶，甚至用电影中的慢镜头将它作为唯一的突击疗法的痉挛动作在现实空间展现出来，将他的天才的分析性思想分解成不确定的许多时间分子，在我们的目光前面，他人为地放慢了精神运动，以便使我们看得更清楚。司汤达的小说情节只是在心理的时间内，不是在尘世的时间内发生，这是新奇事。叙事艺术由于他而第一次（这预料着发展）转向于阐明无意识的功能行动。《红与黑》开辟了“小说试验”领域，它以后最终与创作的心理学结盟了。司汤达的长篇小说中许多段落都真正使人想起实验室的客观报告，或者一个校园的冷静。但是，司汤达的热情的艺术狂热仍然像巴尔扎克一样有创造性，只是加上了逻辑，狂热地追求明确，窥视心灵的意志。他塑造的世界只是他理解心灵的间接方法，在呼啸着的宇宙中，他那热烈的好奇心感兴趣的，只是人类，在人类中又总是单一的人，他无法了解的人，一个小宇宙。要深入研究这一个人，他成为了诗人，创造者只是为了创造他。虽然司汤达由于天才而成为最完美的艺术家之一，但他个人从来未献身于艺术。他只是利用艺术作为最精巧的、最有才智的工具，来测量心灵的激动和将它转变成音乐。艺术从来不是他的目标，只是达到他唯一的和永恒的目标的道路：发现自我，他自我欣赏的乐趣。

心理学家的欢乐

> 真正的激情是认识和体验的激情，它们是永远得不到满足的。

有一次，在一个交谊会上，一个正直的公民接近司汤达，彬彬有礼地问这位陌生人的职业是什么。这个玩世不恭的人的嘴上立即浮现出一丝不怀好意的微笑，一对小眼睛闪烁出傲慢的狂妄的目光，但又故作谦虚地答道："我的职业是人类心灵的观察家。"这当然是一种反语讽刺，出于对虚张声势的快乐，向一个感到惊讶的资产阶级分子射出强光，但是这种令人愉快的捉迷藏游戏也有一片真诚，因为事实上司汤达毕生只有观察心灵的活动是有目的地和有计划地进行的。

很少人了解，司汤达沉湎于心理学家的迷人的欢乐，沉湎于精神方面的享乐几乎达到放荡不羁的程度，而他醉心于心灵的秘密多么意味深长，他的心理学艺术多么驾轻就熟，多么激动人心！这里好奇心把它的触角只是从聪明的神经，从千里眼、顺风耳中向前伸出来，并且以敏感的好色的眼光从有活力的事物中吸取甜蜜的有智力的骨髓。这种有弹性的智力不需要方便地抓住什么，他从来没有用暴力挤压各种现象和折断它们的骨头，以便生搬硬套地把它们安排到普洛克路斯忒斯的床上。司汤达的分析往往有着突然发现的令人惊异和愉快，也有着偶然相遇的新奇和高兴。他那男人的、贵族的贪得无厌是太强烈了，不可能气喘吁吁、汗流浃背地追求知识，不可能用一连串的论据去把它们逼进死地；他恨这败坏胃口的手艺：十分繁琐地欣赏这些事实和在它们的内脏中像哈鲁斯佩克斯① 一样翻寻。他对美学价值的详细感觉，敏锐的感觉从来不需要残暴的贪得无厌的抓握。东西的芳香，其香精飘出的香气，像乙醚那样轻的

①古意大利伊特拉斯坎人和后来罗马人的僧侣，专凭祭牲的内脏来预卜祸福。

智力的影响已向这个品味的天才透露出这些东西内部物质的完全意义和秘密，他从微不足道的感情冲动中辨别出一种感情，从轶事中辨别故事，从格言中辨别出人。稍纵即逝。几乎抓不住的细节，“缩短的”，梅花草大的感觉对他来说就够了。他知道，正是这最微小的观察在心理学上就是决定性的。他的银行家娄万已经说，“只有在细节中才有独创性，才有真实感”。司汤达本人也骄傲地称誉为一个时代的方法，“这个时代爱细节，并且有权利爱”，这已经预示着下一个世纪，它不再是用空洞的、困难的、漏洞大的假说来推动心理学的发展，而是从分子学说出发，计算身体有多少细胞和杆菌存在，通过精确的调查研究，通过振动和神经振动来计算心理活动的量。正当康德的门徒，谢林，黑格尔大合唱似地在自己的讲台上还在像玩变戏法似地把整个宇宙置于自己的教授帽子下面玩魔术的时候，这个孤独的人已经知道，哲学家称雄一时的高塔矗立的无畏军舰① 的庞大体系的时代已经结束了，悄悄潜入进行仔细观察的潜水艇施放的水雷控制了精神界的海洋。但是他多么孤独地在片面的专家和古怪的诗人中间推行这个聪明的猜谜术！他多么孤单，他比他们所有的人，当时那些诚实的、搞教学的心理研究家都先走一步。他之所以跑在他们的前面，因为他没有背上装满文化假说的大包袱的拖累。他说，“我既不指责，也不赞同，我注意着。”他把知识当作游戏，当作运动，只是使自己善于娱乐！正如他的同道者诺瓦利斯一样，诺瓦利斯像他一样通过创作的感觉走在一切哲学的前面，他只爱知识的“花粉”，花粉偶然飘来，但是从最深层的感觉来说，花粉充满一切的有机物。花粉中根据

①1906 年英国制造的巨型军舰。

假说已包含了盘根错节的广泛系统的萌芽。司汤达的观察总是限于少量的、只能用显微镜观察到的变化，即感情的最初结晶的那一瞬间。他只是在那里切身感到那个一心一意的订婚时刻，经院哲学家蛮横地称之为世界之谜。他正是在这最少的观察中觉察到真理。他的心理学似乎暂时是思想的金丝编制品，一件小艺术品，一种有灵敏性的玩艺。但是他坚信（有正确的信念），最微小的精确观察会比任何理论更重要地深入地洞察感情冲动的世界。“心灵感觉自己少，理解自己多”。心灵的科学只有一条可靠的通道通向黑暗，即这种偶然中断的观察。“只有在感觉中才有真实感。”“一生中聚精会神地观察五六种思想”就够了。这指的是法律（但从来不是专制的，而只是个人的），即精神的制度，了解它或者只是预感它，意味着任何真正心理学的兴趣和激情。

经过这样一些小的很有助益的观察，司汤达得到了无数的、几乎是唯一的发现，在这些发现中，许多发现从那时以来已变得对任何艺术家的心理解释都十分明显，甚至是根本性的。但是司汤达从来没有充分评价他这些发现本身，他将他观察到的思想漫不经心地写到纸上，但并不整理，更不使它系统化。因为在他的书信、日记和长篇小说里，到处可以找到这些丰富的谷粒。人们可以完全相信被发现的偶然性。他的整个心理学著作总共只有十至二十句话和长篇小说的片段。他很少花力气，只是拼凑几句，但是他从来没有把它们整理成一部真正的著作，形成一套完整的理论。甚至他唯一的论述激情的专著（他夹在两个封面之间给我们的那本专著）《论爱情》也是由许多片断、句子和轶事凑成的大杂烩。他谨小慎微地把这本著作不叫做《爱情》，而叫做《论爱情》，或者更好地翻译成：《关于爱情的一些

看法》。他顶多只说了几点根本区别，松散的关节，爱情的激情，出于激情的爱情，爱情的物理学，爱情的兴趣，或者他描述了爱情发生和处理的理论，但确实只是用铅笔（他确实在写书）。他限于暗示，推测，不负责任的假说，他滔滔不绝地讲述令人愉快的轶事，因为司汤达决不想当深刻的思想家，彻底的思想家，为了别人的思想家，他决不想花力气继续密切注视这偶然遇到的事情。这个懒散的、在心里从事欧洲"旅行的人"把深思熟虑、极力铺陈、扩展故事的艰苦工作，以慷慨大方和毫不在乎的态度，交给马车夫和剪贴人员去干。事实上，法国整整一代人都解释了大多数主题，他驾轻就熟地奏了这方面的前奏曲。仅从他那著名的爱情结晶化的理论（这种理论把对这种感情的意识与"萨尔茨堡的树枝"，即那个掉在矿山盐水中时间很长而浸透了盐水的树枝相比，树枝在一秒钟内突然缀满了可以见到的结晶）中就产生了十几部心理小说，从他匆促删掉的一条关于种族和环境对艺术家的影响的评注中，泰纳① 得出一个身体太胖、呼吸困难的假说。但是司汤达本人不是工人，是一个天才的即兴诗人，他使心理学从未超出片断，超出格言的范围。他的法国祖先在这里的学生帕斯卡尔、尚福尔、罗歇福科尔德、沃维纳克，他们同样出于敬畏之情，从来没有为了受鼓励的一切真理的活动，把他们自己的看法挤压成一个坚实的，有广泛基础的真理。他只是松散地抛出了他的见解，至于人们对它们是否中意，不管它们今天是否有用，或者一百年后，这毫无所谓。他并不担心，是否已经有人在他之前写了出来，或者

①希波吕特·泰纳（1828—1893），法国哲学家和历史学家，文学实证论的创始人。

有人随后跟着他写：他想，并同样不费力气地，自然地观察，他怎样呼吸、说和写。寻找同道人从来不是这个自由思想家的事情和关心的事。看，越来越深入地看，思考，越来越清楚地思考，对他来说够幸福了。

他像尼采一样，不仅有好的思考勇气，而且偶尔有很具魔力的放肆思考。他十分强壮和大胆，甚至也玩弄真理，爱知识简直像肉欲一般发狂。具有热情洋溢生活感情的这种精神像冒气泡和水珠滴落一样，起泡沫，很轻浮。但是这些一条条格言总只是他的心灵财富的点点滴滴，偶尔从边上溅落下来的水滴。但是司汤达本来的丰富性格仍然在内心里保存着，兼有冷静和火热两面，只有死神才去打破这个精致的高脚杯。但是这些泼撒的水滴有着明亮的振奋精神的心醉神迷的力量。它们像好选手一样，使心脏缓慢地跳动，使沉闷的生活感情恢复活力。他的心理学不是一个受到良好训练的大脑的几何学，而是浓缩了的生活的精髓。这使他的真实那么逼真，使他的看法那么具有慧眼，使他的知识那么放之四海而皆准，特别是暂时和持久兼而有之，因为勤于思考，每次都使活生生的东西具有充分的意义，像有主权的自然界有着不令人担心的思考勇气。思想和理论像荷马的哈德斯的影子一样，虽只是松散的模式，无形体的镜中影像。只在他们靠喝了人的血以后，他们才获得人的声音和形体，才能成为说话的人类。

自我表述

我曾经是什么？我现在是什么？我无法说清。

司汤达为了成为自我描述的惊人的大师，他只是把自己当作教练。“要了解人，只需研究自己。要了解人类，却要经常接触他们”，他说，并立即补了一句：他只是从书本上认识人的，他只是根据自己的情况进行一切研究。司汤达的心理学总是从他自己出发。它的目标只回转来指向自己。但是通过围绕个人进行研究的方法，人的心灵的整个广度受到了局限。

司汤达观察自己的童年，迈出了自我观察的第一步。他热爱的母亲早逝，他只见到自己周围的敌对的和陌生的东西。他必须否定和隐藏自己的心灵，使人看不见它，他早就学着撒谎，经常诡称“奴隶的艺术”。他蜷缩在角落里，利用他生气和恼怒的时机，观察他父亲、姨母、老师，一切折磨他的人和统治者。仇恨使他的目光变得异常的犀利。在他研究世俗万物之前，他先通过被迫的反抗，通过不信任的强迫，学会了心理学。

这位受过危险的预先训练的人第二门课学的时间更长，真正是毕其一生。这门课就是爱情，妇女成为他的高等学校。人们早就知道，他本人也不否认忧郁的事实：司汤达作为恋人不是一个英雄，不是征服者，至少是唐·璜，他常常喜欢把自己化装成唐·璜。梅里美说，司汤达只爱过恋人，但是可惜几乎总是不幸的恋爱。“我在爱情上几乎总遭致不幸”，他不得不承认，甚至说，“拿破仑军队中很少有几个像他这样的军官迷住那么少的几个女人”。在这方面，他那宽肩阔背的父亲和热心肠的母亲给他遗留下极为迫切的肉欲：“欲火旺盛”。虽然他的欲火急不可耐地试试，不管她是否对他“忠实”，但是司汤达一生仍然是相当可悲的爱情骑士。在家里，在写字台旁，在远离射击的地方，这个典型的享乐者在性爱战略上出类拔萃（“远离开她时，他很勇敢，发誓说敢做一切”），他什么时候将使此刻的

女神堕落，他写进日记，时间精确到以小时计算（“两天后我能得到她”），但是还未挨近她身边，这个把自己想象为卡萨诺瓦的人立即成为害羞的中学生，第一次冲锋前进正常地结束（他自己承认）在已经顺从的女人面前，男人的脸面丢得精光。他变得“害羞和愚蠢”，他献殷勤就必定变得积极，他玩世不恭，就应该是温情的，在进攻的那一瞬间是多情善感的，总而言之，他因估计和不自由而耽误和错过了大好时机，又由于处境狼狈和恐惧，显得易动感情和“欺骗”，不合时宜的浪漫派作家穿着“匈牙利式轻骑兵的大衣”，显示出十分粗暴和哥萨克的风度，来掩饰自己的柔情。他因此在女人那里遭到“惨败”，终于朋友们对这些秘事和他生活的绝望议论纷纷。司汤达只是很渴望得到明显的爱情的胜利（爱情对我来说是最大的事，也许还是唯一的事）。在任何人面前，在哲学家面前，在诗人面前，甚至在拿破仑面前，他都不会流露出真正的敬畏感，像他在他姨父加农或他表兄马齐亚尔·达鲁面前一样，他们有无数的女人，但并不应用某种精神的或心理学的艺术概念，或者也许正因为如此，司汤达逐渐认识到，没有任何东西能妨碍他在女人那里取得积极的成功，正如人们自己会卷入这种认识一样。最后他自信地说：“只有不再费力地获得女人，像赢得一盘台球一样，那才算在女人那里取得了成功。”“我特别希望拥有色鬼的才能”。他从未更持久地更集中精力地深思熟虑问题。而恰恰从性爱角度进行神经质的、不信任的自我解剖，他才对自己的感受能明察秋毫，体会极为细腻。他自己说，没有任何东西像爱情上的失意那样使他去钻研心理学。他博得女子的钟情次数太少了。他多么希望在爱情上再得一次幸福啊，他就不会被迫——尽管坚持不懈地研究妇女心理学——去倾听那些最细微的最动听的话语

了。司汤达已经学会在妇女那里检查自己的心灵，在这里观察者也要训练抑制自己，成为纯熟的行家。

司汤达对自己进行的这种系统的观察之所以非常早地导致他描述自己，这还有特别的、极其特殊的原因：司汤达的记忆力很坏，或者更正确地说，他的记忆很独特，固执己见，至少是不可靠的，因此，他总是铅笔不离手，他不断地记呀，记呀。他记在书的白边上，记在活页纸上，记在信上，特别是记在日记本上。他怕忘记重要的经历，他怕中断他生命的连续性（这是他有计划地持续不断地工作的唯一艺术品）。结果，他总是立即用笔记下一切感情激动，一切发生的事情。他在居里亚尔伯爵夫人的信上，以一个登记员的铁面无私的公正态度，记下他们的关系始末的日期。这是一封激动人心的、因啜泣而撕破了的情书。他记上什么时候和几点钟他终于战胜了安格拉·皮特拉格鲁瓦。人们经常有这样的印象：他手里拿上笔才开始思考。我们最后得感谢这种神经质的笔记癖，他记下了六十至七十卷自我描述，这都是挖空心思创作出来的、书信体和轶事体的表述（今天还几乎有一半未发表）。不是空虚的、暴露癖的自我表白的欲望，而是个人主义的恐惧，怕司汤达在自己不严密的记忆中哪怕只是流露出一滴那种再也无法搞到的材料。这使我们真是十分完好地把司汤达的传记保留下来了。

司汤达十分清楚地分析了自己记忆的特殊性以及他所有的一切。首先他指出，他的记忆力是极端自我主义的。“我不感兴趣的事，我是绝对记不住的。”因此，他很少保留心外之物，没有数字，没有日期，没有事实，没有地点，他完全忘记了重大历史事件的一切细节。他去找过女人或朋友（甚至在拜伦和罗西尼处），但未注意他遇见他们的时间。但是他决不否认这个缺

点，他毫不犹豫地承认。“只有触及我的感觉时，我才有认识真实的意图”。仅仅就其感觉所及，司汤达保证他所写的是真实情况。有人说“他从来不敢描述事情的真相，而只是描述事情给他留下的印象”。他在一部作品里对此郑重提出了“抗议”（他说：“我不想描绘事物本身，而只想描述事物对我的影响”）。没有什么东西更能清楚地证明，对司汤达来说，“事物本身”根本就不存在，而只是它起到心理刺激的效果。当然，这会产生绝对片面的感觉记忆，无与伦比的清晰，他是否当时同拿破仑讲过话，他完全不肯定。他不知道，他是否真正记得是在通往圣伯恩哈德大教堂的过道上，还是只是见到一张铜版画。同一个司汤达十分清楚地记得一个妇女的匆匆走路的姿势，音调，动作，他甚至内心为她所感动。凡是这种情感感到无所谓的地方，那些模糊的云雾常常笼罩着几十年。更奇怪的是，这种情感再度产生过于猛烈刺激的地方，司汤达的记忆力也就越受到破坏。正是在他一生中最紧张的时刻（描述他越过阿尔卑斯山，去巴黎，春宵第一夜），他重复过几百次地指出：“我不再记得了，感觉太强烈了。”在这个狭小的有限的感觉范围以外，司汤达的记忆力（从而也有他的艺术家身份）从来不是极好的。“我只认为我是人类的画师。除此以外，我什么都不是。”只有偏重心理的印象司汤达忘不了。因此，这个最坚决的自我中心论者写自传从来不能作为世界的见证人。他根本不能反思，只能凭感觉回忆过去。在绕过他心灵里的反射道路上，他（不直接地）重现事情的经过。他“虚构了他的一生”，根据自己感觉的回忆来捏造事实，创造出子虚乌有的事来。于是，他的自传有点像小说，他的小说有点像自传。因此，人们从他那里永远不能指望看到他完全描述他个人世界的东西，正如歌德在《诗与真》里描述

的那样。作为自传作家，司汤达按其天性也必定是未完成作品的作者，印象主义者。事实上他开始给自己画像只是偶尔地寥寥几笔。在那个《新闻》杂志上写点记叙文，在他几十年继续不断的日记里写上几句，不言而喻这是为自己使用的。首先他只是记上，趁热打铁地把小小的激动记下来。他记日记的时候，他的心还在不安地跳动，有如被抓到的小鸟的心一样！只要心情激动不平静下来，就要抓住一切，不相信记忆，不相信这条不安宁的河流，记忆这条河在奔流过程中前推后拥，会消逝的！不怕把鸡毛蒜皮，儿童玩具之类一股脑儿装进百宝箱里。天知道，也许成年人正好最喜爱地弯下腰来看看他失去的心里的珍宝和平庸之物。因此，让小伙子把感情放射出的小火花仔细地收集和保存下来，正是天才的本能。这个成年人，熟练的心理学家，优秀的艺术家以后将会怀着感谢之情，以专家的熟练，把它们整理成他青年历史的大幅油画，写成名叫《亨利·勃吕拉的一生》的自传。这是他以后用奇怪的、浪漫的眼光对自己童年的回顾。

司汤达像写小说一样地很晚才有意识地在自传作品里描述他青年时代的思想状况。一个正在衰老的人坐在罗马蒙托里奥的圣彼得教堂的台阶上，回想自己的一生。再过几个月，他即将满五十岁。青年时代，女人，爱情，终于过去了。现在是该问“我曾经是谁？我现在是谁？”的时候了。仔细研究人心，以便跳得更有力量，去求蓬勃发展和冒险的时代过去了。现在时代已要求人作总结，回首往事。晚上，司汤达参加公使的晚会厌烦地刚回来（之所以厌烦，因为无对象可找，东拉西扯的谈话已令人厌倦），他突然决定：“我要把我的生活写下来！我这样做，两三年后，我也许终于会知道，我曾经是怎么样：快乐

还是忧郁，思想丰富还是笨头笨脑，勇敢还是怯懦，特别是一个幸运儿还是一个不幸者。”

下决心容易，任务可就巨大了！因为司汤达打算在这本《亨利·勃吕拉的一生》里“全写真情”（他用这个名字，写的是密码，使一切好奇者都不能识别）。但是求真实是多么困难，何况真实是违反己意的！如何在往日阴暗的迷宫里搞清方向，区分鬼火与灯光，逃避撒谎，谎言在路的拐弯处后面正强求地等着揭穿哩！司汤达这位心理学家，首次也许是绝无仅有的一次，想出了一个天才的方法，即：不让自己受太叫人高兴的回忆的欺骗，用激动的笔写下来，事后不去读也不去想它（“我把随心所欲和自我表现看作一条原则”）。干脆冲破这种害羞、疑虑；出乎意料地突然出现他的自白，然后这个自封的审判官、检查员内心醒悟了。不是像画家那样工作，而是像一个抓住一瞬间的摄影师！总是在人物的特征动作方面紧紧地抓住原始的古朴风格，然后人物摆出人为的演戏的姿态。司汤达匆匆地一气呵成地写出自己的回忆录，根本连稿纸看都不再看一眼，完全不担心风格、统一、成型的方法，仿佛这整个回忆录只不过是给自己朋友写的一封私人信件。“我写这个，没有欺骗，我希望没有抱什么幻想，其愉快像给一位朋友写一封信。”这句话里的每个词都是重要的：司汤达写他的自传，“他希望”，真实，“不抱幻想”，“愉快”，“像一封私人信”，这样作，“以便不像让-雅克·卢梭那样”。他有意识地为了真实而牺牲回忆录的美，为了心理学而牺牲艺术。

事实上，从纯艺术上说，《亨利·勃吕拉的一生》正如它的续篇《自我心中的回忆》一样，是不可靠的艺术成就。因此，两本书写得太匆忙了，太草率了，太无计划了。司汤达从记忆中

一找到事实，就闪电式地迅速写进书里，而不管这些事实放在那个地方是否合适。完全像他的笔记本一样，极为精细与粗浅的东西并存，不合适的泛泛空谈与极秘密的个人履历混杂。但是，正是这种无强制性，信手写出来的自述，才透露出了各种真情，其中每一个真情实况都成为灵魂的文献，充满了对开本的篇幅。那类关键性的自白，如关于他对母亲的危险的爱慕的那些臭名昭著的话，对父亲抱有兽性的不共戴天的仇恨，要是别人，这些都怯懦地钻进下意识角落的时刻，一旦某个检查员有时间来监视，它们就不敢冒出来了。只能说，这些秘密事情是在一瞬间故意迫使人在道德上不注意而走私进来的。司汤达从来不给自己的感觉留下时间，“美化”自己，或者“在道德上”打扮得冠冕堂皇。他只是通过这个天才的心理学体系，才真正抓住自己的感觉。他知道哪儿最敏感。他对其他的人，笨头笨脑，行动缓慢的人，故意惊叫一声，跳起来就跑。这些当场抓住的罪行和怪事突然间赤裸裸地，内心完全赤裸裸地，还完全无耻地出现在光洁的纸上，第一次使人看了目瞪口呆。多么不可思议的，可怕的惊恐不安，多么强烈得可怕的愤怒，从一颗小小的童心中突然爆发出来！小亨利在恨他入骨的姨妈塞拉菲死去之时（“她是在我可怜的童年时代死去的两个魔鬼之一”，另一个是父亲），这个受尽痛苦的孤独的孩子“双膝跪下，感谢上帝”，这样的场面谁能忘记呢？紧接着（司汤达的感情像迷宫一样地复杂多样地交叉着），有一件小事引人注意：这个魔鬼甚至有一次刺激这个孩子的性早熟达一秒钟之久（有详细描写）。人们每次在司汤达面前几乎感觉不到，人分成多种多样，极其不同和极其矛盾的东西触到对方的神经末梢，未成熟的儿童心灵如何包含有卑鄙与极其崇高，残暴与温柔，它们薄薄地

一层层、一块一块地重叠起来，正是由于这些完全偶然的不注意的发现，自传中的分析才真正开始。

正是对形式与建筑、后世和文学、道德与批评、美好的私情与这种尝试的自我享受采取马马虎虎、漠不关心的态度，使得亨利·勃吕拉成为一块无与伦比的心理上的丰碑。在他的许多长篇小说中，司汤达一直还想当艺术家。他在这里只是一个人和个体，受到好奇心的鼓舞，去挖掘自己的心灵。他的自画像有着难以描述的刺激性的片断和自发的即兴创作的真实。人们从司汤达的作品中永远不能完全认识他，从他的自传中也不能认识他。人们不断地感觉到再度受到引诱，去破他那个谜，在分辨中理解他，在理解中分辨他。他那双重的色彩，又冷又热，由于神经和精神而颤抖的心灵，在今天仍然热情洋溢，生气勃勃。在他塑造自己形象的同时，他赋予了自己对好奇的乐趣和窥视内心的艺术以新的性质，使我们大家对自问和自己倾听自己声音有着明显的乐趣。

现在的形态

到一九〇〇年时我会被理解的。

司汤达

司汤达跳过了一整个世纪，即十九世纪。他在十八世纪开始读狄德罗和伏尔泰的粗浅的唯物主义，在我们时代中期遇到了心理物理学——已成为心理学的科学。正如尼采所说，这需要两个世代，才能赶上他，猜出使他高兴的一些谜语。他的作品中只有非常少的部分过时和受到了冷遇，他所预见到的发现

一大部分早已成为共同的财富，他的许多预言仍然活跃在实现的过程中。他曾经落在同时代人后面老远，终于超过了他们所有的人，仅巴尔扎克例外。因为他们在艺术活动上也这样截然对立，只有巴尔扎克和司汤达这两个人形成了超出自己的时代。巴尔扎克将社会各阶层的人，社会学意义上的金钱万能，政治机制，通过当时有效的关系，放大成畸形，而司汤达则再度"用他有先见之明的心理学家的眼光，用他掌握的事实"，把个体研成细末，然后加以区分。社会的发展证明巴尔扎克的观点正确，也承认了司汤达的新心理学。巴尔扎克的改造世界预言了现时代，司汤达的直观预言了现代人。

因为司汤达的人就是今天的我们，在自我观察方面训练有素，在心理学方面受过教育，乐于自觉，无道德偏见，有毅力，对自我更好奇，对一切冷门的认识论感到厌倦，只对认识自己本性感兴趣。我们认为，冷漠的人不再是怪物，不再是特殊情况，孤独的、被称为浪漫主义者的司汤达就是这样的人。他自己也这样认为，因为心理学和心理分析这样的新兴科学从此把我们作为手中的各种精美的玩具，了解其中的秘密，拆开它们的结构。但是这个"作出古怪预言的人"（尼采再一次地这样称呼他）从他的邮车时代走过来，穿过拿破仑的军服，已经对我们有所了解，他的非教条主义，他以前选择的欧洲文化，他对世界机械的理性化的憎恶，他对一切夸大其词的群众英雄的痛恨，这些话成了我们今天的口头禅！他明确地傲视一切多愁善感的人对他那时代的吹嘘显得多么正确，他将他那个时代与我们的时代分得多么清楚啊！他用自己古怪的文学试验开辟的道路和走过的足迹何止千万！陀斯妥耶夫斯基的《拉斯科尔尼科夫》若没有他的于连就会不可想象，没有他那第一次逼真地描

写滑铁卢战役作典范，就不会有托尔斯泰写的波罗迪诺战役。在少数人身上，尼采的那种古怪的思考的快乐完全出自他的言论和作品。他们终于来找他了。“兄弟般的感情”，“更高的存在”，这都是他在生时妄图追求的东西，以后的祖国，那是他那自由的世界主义心灵唯一承认的东西，也就是“像他那样的人”，这个祖国永远赋予他公民权和公民的头冠。因为他那一代人中，除了巴尔扎克兄弟般地欢迎过他以外，没有人今天与我们站在一起，在思想和感情上像同时代人一样离我们这么亲近。通过印刷品的心理媒介，透过冰冷的纸张，我们感觉到他的气息，熟悉他的身影，神秘莫测，虽然他像少数人一样深入地研究了自己，他的形象在矛盾中摇摆不定，在谜一般的色彩中发出磷光，形象神秘，举止神秘，似完却又未完，但是总是富有生气，富有生气，富有生气。因为正是那个时代的怪人最喜欢召唤亲近的人到他们中间去。正是心灵最柔弱的振动有着时代最远的波长。

黄代钊　赵乾龙 译

托尔斯泰

没有任何东西能像一种毕生的事业那样，归根结底就是能像一个完整的人生那样，产生强烈的影响，并且迫使所有的人都进入同样的心境。

日记，一八九四年三月二十三日

序　　言

重要的不是人达到的道德完美，而是使得道德完美的过程。

老年日记

“有一个人名叫约伯，住在乌斯地区；他是一个好人，行为严谨，敬畏上帝，不做任何坏事。他有七个儿子，三个女儿。他拥有羊七千，骆驼三千，驴子五百。此外，他有成群的仆人；在东方人当中，他算是首富了。”

《约伯记》就是这样开头的，约伯一直是幸福满足的。有一

天上帝击打约伯，使他长毒疮，使他从昏昏沉沉的舒服愉快中清醒过来，产生思想的痛苦。列夫·托尔斯泰的思想史也是这样开始的。他在世界上最强有力的人中也是“首屈一指”的，他居住在世代相传的庄园里，富有而且舒适。他的身体健壮有力，他可以把他所喜爱的姑娘娶回家里为妻。于是这个妻子就给他生下了十三个子女。他用手和心写出的著作已经永存不朽，照耀着整个时代。这个广有影响的雅斯纳亚·波利亚纳庄园主纵马向前奔驰的时候，当地的农民都躬身施礼，表示敬畏，全世界都对他如雷贯耳的声望表示敬畏。正如约伯在受到考验前一样，列夫·托尔斯泰也是一直无所追求的，他曾经在一封信里写下世上最放肆的一句话：“我是彻底幸福的。”

他所拥有的一切在一夜之间突然全都失去了意义，失去了价值。他这个辛勤的劳动者对工作产生了厌恶，他觉得妻子陌生，子女全都无关紧要。在夜间他辗转反侧，从床上起来，像个病人那样不住地来回踱步。白天他坐在书桌前昏昏沉沉，眼光呆滞，两手麻木。他也曾匆忙上楼把猎枪锁进橱柜里，以防把枪对准自己。他经常不住地呻吟，仿佛他的胸膛要崩裂似的。他还在昏暗的房间里唉声叹气，像个孩子。他不再拆看信件，也不再接待友人。儿子们看着他，都畏缩不前。妻子对于他这个骤然变得面色阴沉的丈夫深感绝望。

突然发生如此转变，其原因何在呢？是疾病在暗中吞噬他的身体吗？是他浑身长了毒疮吗？是来自外部的不幸对他的冲撞吗？列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰究竟发生了什么事情，弄得他这个最坚强的人变得如此郁郁寡欢，他这个全俄罗斯最坚强的人变得如此阴沉悲哀？

答案是令人可怕的：没有发生什么事情！他没有遇到什么

问题，或者换一种更为可怕的说法：其实没有任何问题。托尔斯泰在各种事物的背后看到的是虚无，在他的内心里有某种东西被撕碎了，有个通向内部的裂缝张开了，这是一条狭长的黑色裂缝。他的眼睛流露出震惊，被迫呆呆地看着一片空虚，看着在我们自己温暖的，血脉流畅的生活背后的其他陌生、冷酷和无法理解的事物，看着在短暂存在的背后的永恒虚无。

凡是对这种无法命名的深渊看过一眼的人都再也不能够把目光转开，黑暗如同狂涛奔腾，流进他的感官，熄灭他的生命的光泽和颜色。他嘴上的欢笑一直是冷冰冰的。不感觉到这种寒冷，他就再不能取得任何东西。不联想到另外一种东西——虚无，也就是空虚——他就再不能看到任何东西。一切东西都是从刚才还是完整的感受中跌落下来，变得枯萎和没有价值。荣誉变成了见风使舵，艺术变成了愚蠢行为，金钱变成了黄色废物，而自己不停地呼吸的健康身体则变成了蛀虫之家。这个看不见的黑色嘴唇吮吸了一切价值的汁水和香甜，这个可怕的、吞噬一切和像夜一样漆黑的虚无，爱伦·坡的席卷一切的《大漩涡》，布莱斯·帕斯卡尔①的那个比一切思想深度还要深的《深渊》，一旦对谁敞开，使人感到恐惧，那么，这个人就感到世界冻结了。

对于虚无，把一切东西包起来，藏起来的做法是白费力气，把黑暗的这种吮吸称之为上帝，宣告为圣徒，是不解决问题的。用福音书的书页封贴虚无的黑色大洞也是无济于事的，因为这种原始黑暗能够穿透一切羊皮纸，熄灭教堂里的一切烛光。从宇宙之极来的这种严寒是不会在说话的微温呼吸中暖和起来

①帕斯卡尔（1623—1662），法国的哲学家和数学家。

的，为了压下这种死一样沉重的寂静而开始高声传道，如同小孩子在树林里要用大声唱歌压住自己的恐惧那样，也是无济于事的。对于曾经深受惊吓的人来说，什么意志，什么智慧都不能再度照亮他阴暗的内心。

托尔斯泰在他有世界影响的生命的第五十四年头对这种巨大的虚无第一次正视起来。从这个时候起直到谢世，他始终毫不动摇地凝视着空虚的大黑洞，凝视着在自己生存背后的那个无法理解的内部。但是，即使是在正视虚无的时候，托尔斯泰的目光也还是敏锐和明亮的。这是我们这个时代所见到的最有学 识和最有智慧的目光。从来没有一个人以巨人的力量与无以名状的东西，与短暂性的悲剧进行斗争，从来没有一个如此坚定的人针对命运给人提出的问题，提出询问人类命运的问题。没有人更可怕地遭遇到彼岸人那种空虚的、吮吸灵魂的目光，没有人更为出色地忍受过这种目光。因为托尔斯泰黑色瞳仁中刚强的良心对艺术家明亮、勇敢、敏锐的目光提出了反驳。面对生存的悲剧，列夫·托尔斯泰没有，从来没有怯懦地压低目光或者闭上眼睛。他的眼睛是我们新艺术的一双最清醒、最诚实和无法收买的眼睛。因此，赋予不可理解的以一种形象的意义，赋予无法避免的以真实，这种英勇的尝试是无比出色的。

从二十岁到五十岁这三十年间，托尔斯泰是在创作中生活的。他无拘无束，无忧无虑。从五十岁一直到去世这三十年间，他完全是为了生活的意义和对生活的悟解而生活的。在他给自己提出无法估量的任务以前，他一直是这样轻松地生活的。那任务是，他为真理而进行的斗争不是为了拯救自己，而是为了拯救全人类。他执行这项任务，从而成了英雄，而且几乎成了圣徒。他为这项任务付出了生命，这使他成了一切人中最有人

性的人。

肖　　像

我的面孔就是一个普通农民的面孔。

他的面容如繁茂的丛林，可以窥探内部的各个通道都被封住了，主教式的胡子如波涛涌流。他的面颊几十年来为性感的嘴唇所淹没，现在满布了一层树皮一样皲裂的褐色皮肤。他的眉毛粗壮，有手指般宽，像是扭结在一起的树根，又像是茂盛的灌木。在他的头顶上是密集而杂乱的一束束头发，像是晃动的浪花。他这像混沌世界一样混乱的头发，繁茂得如同到处混杂蔓生的热带植物。

因此，要认识他的真容，我们就得从他的脸上除掉那稠密的胡须。只有他青年时代的肖像，他那没有胡子的肖像，才能让我们看到他的真正的形象。看过他的肖像以后，人们都感到吃惊，因为这位贵族英才的面孔轮廓是粗线条的，简直无异于一个农民的面孔。他的外貌毫无艺术感，显得很粗野，几乎是平庸粗俗。

在他的脸上到处都是阴影和昏暗，到处是坑坑洼洼和严酷的艰辛。无论哪里都没有奋发向上的活力，没有溪水流动的明亮，也没有勇敢精神的升华。无论哪里都没有射进光明，无论哪里都没有焕发光辉。对于这一点谁要是否认，那么，他就是在进行美化，他就是在撒谎骗人。青年时代的托尔斯泰，他对自己这副令人失望的尊容早就有所了解，任何与他的容貌有关的暗喻“都使他感到不愉快”。他深感怀疑的是，“有这么一个

宽平鼻子，这么一副厚实嘴唇和这么一双灰色小眼睛的人会有人世间的幸福”。因此，他这个年轻人很早就把自己惹人生厌的脸隐藏在黑色胡须这个严密的假面具后边。后来，那是到了很久以后，年龄才使他的胡须透出银白色的光芒，令人敬畏。只有在最后十年，这块阴沉沉的乌云才散开了。

有这副普普通通的俄国人相貌的人，人们可能想到他是其他任何行业的人，而不可能想到他是个文化人，是个作家，是个塑造人物的人。托尔斯泰作为少年男孩，作为青年小伙子，作为成年男人，甚至作为白发老人，始终都像芸芸众生中的普通一员。什么样的外套都合他的意，什么样的帽子他都喜欢戴。他无论在哪里，无论干哪个职业，无论穿上什么衣服，无论在俄罗斯的什么地方，都不会引起人们的注意。他作为大学生没有任何特色，作为军官如同任何一个腰挎战刀的人一样，作为农村贵族如同任何一个容克地主。如果在乘车时他与一个长白胡子的佣人并肩坐在车上，那么，我们就得很细心地观察，在车夫座位上的这两个老人中间到底哪一个是伯爵，哪一个是车夫。他的面孔看上去是典型的俄罗斯人，正是由于托尔斯泰胸中装着整个俄罗斯，所以他的面容不是他个人的面容，而是俄罗斯的面容。

因此，他的样子最初几乎使所有第一次看到他的人感到失望。瞻仰他的人不远千里而来，敬畏地聚集在接待厅里恭候这位大师，每个人都在等待这个扣人心弦的时刻。在大家的想象中他是一个高大威严的人，胸前飘着大主教的胡子，他伟岸挺拔，具有巨人和天才的外表。这时候接待厅的大门终于打开了，快看呀！一个矮个头粗胖的人，长髯飘舞，迈着几乎是飞动的步子，十分轻快灵活地走了进来。他在颇为惊愕的客人们面前

停住脚步，亲切微笑地站定。他用快速的语调活跃地与客人交谈，并灵巧地向每位客人伸出手来。客人们在握住他的手的时候，内心深处感到惊讶。怎么？这个亲切随和的人，这个“灵活的发白如雪的老人”，果真就是列夫·托尔斯泰吗？先前对伟人的恐惧感烟消云散了，他们在好奇心的驱使下有些兴奋起来，胆敢细看他的容貌了。

可是仰望的人突然都惊呆了，在热带灌木丛似的眉毛后边，青灰色的目光像豹子一样向他们扑了过来，这就是前所未闻的托尔斯泰的目光，没有一幅画表现出来，只有亲眼看到过这位大人物面貌的人才说到过的这种目光。它如同一把刺刀，光亮闪闪，像钢铁一样坚硬，牢牢地对准每一个人，要想避开它，那是不可能的。托尔斯泰最初的目光审视是无法防御的，它如同炮弹，能射穿伪装的一切装甲，如同金刚石能切割一切玻璃镜子一样。屠格涅夫、高尔基及其他数以百计的人都可以作证：在托尔斯泰这种穿透力极强的目光面前没有人能够撒谎。

但是这目光只是一瞬间如此冷酷和严厉，随后他眼里便又显露出彩虹，发射出灰色的光芒。这光芒在有所抑制的微笑中闪烁不定，或者亲切地变成柔和的、令人舒服的光辉。他那双颇有魅力和不大安静的瞳孔里的感情有种种变化，飘忽不定，就像云影在水面上不住地飘摇那样。愤怒能使他的瞳孔迸发出独特的冷酷的闪电，烦闷能把这对瞳孔凝成冰一样透明的结晶，亲切宽容使这对瞳孔如同阳光普照般的温暖，狂热激情又能使这对瞳孔起火燃烧。紧绷的嘴巴不用动弹，这对瞳孔就能产生发自内心之光的微笑，他的瞳孔是无比神秘的星辰。在为悦耳的音乐而情绪激动的时候，这对瞳孔能够“哭得泪如泉涌”，就像农妇的眼泪那样。这对瞳孔能够从精神满足中获得明亮度，也

能够在忧伤的阴影笼罩的时候，突然抑郁地转为昏暗，并且逃避一切人，令人难知底蕴。这对瞳孔能够进行毫无同情心的冷酷观察，能够像外科手术刀一样进行切割，也能够像x⁻射线一样进行透视，然后又重新变成充满轻松好奇、闪烁不定的目光。——他这一双“最有雄辩力的眼睛”，本是从人的额头里闪光发亮的，所以能够讲富有一切感情的语言。因此高尔基为这一双眼睛找到最形象的言语：“托尔斯泰在自己的眼睛里拥有上百只眼睛。”

托尔斯泰的面貌在这双眼睛里，而且完全是由于有了这双眼睛，才有了天才。他的目光能像苍鹰那样，对准任何具体的东西像箭一样俯冲下去，但是他的目光同时也能够对无边无际的整个宇宙进行全景环视。他的目光能够在精神的高峰上燃烧，也能够在内心里的阴暗之处进行扫视，就像在外部领域中进行扫视一样。他的目光感情强烈，而且纯洁性高，还勇于正视虚无。对于他的眼睛来说，没有什么事物是不能够看清楚的。或许只有一件事是他的眼睛做不到的：无所作为，胡思乱想，昏昏而睡，纯粹的和平静的愉快，梦想幸福和恩惠。因为他的眼睛刚一睁开就必定是无情地清醒，坚定而且毫无错觉地去追捕猎物。他的眼睛会戳破一切空想，揭穿一切谎言，摧毁一切信念：在这双真实的眼睛前边一切都变得赤裸裸。因此每逢他把目光这把青灰色的匕首拔出来，对准自己，而且用力把刀尖捅到内心最深处的时候，那总是很可怕的。

有这种眼睛的人就能看到真实情况，就会拥有整个世界和一切知识。但是具有这种永远看到真实情况和永远清醒的眼睛的人是不会幸福的。

生命力和它的对立物

我希望活得长久，非常长久，而对死亡的想象又使我心中充满了儿童一般富有诗意的畏惧。

青年时代的信

他非常健壮。他的体格是为一个世纪建造的。他的筋骨结实，充满活力，节状的肌肉高高隆起，真的有熊一般的力气：年轻的托尔斯泰躺在地上能够用单臂把一个强壮笨重的士兵举起来。他的筋骨很灵活，在体操方面，他不用助跑就能够轻而易举地跳过高高的绳子。他游起泳来如同一条鱼，他骑马奔驰活像一个哥萨克人，他割起草来就像一个农民——这个铁打的人从来只是在思想上知道疲劳。在他的生命力的围墙上无论哪里都没有缺口、缝隙、裂纹、缺陷、毛病。因此，从来没有重大疾病侵袭过他这铁石般结实的身体，托尔斯泰的令人难以置信的强健身体始终拦阻着虚弱无力的侵入。

他的生命力是无与伦比的：近代所有的艺术家来到这个胸前飘动主教的长髯，粗俗得如同农民一样的男子汉跟前都形如妇女或者虚弱的人。歌德（由于生于同一天，八月二十八日和由于创作的世界视野直到同样八十三个年头，与他成为星相上的兄弟），他早在六十岁时就已经畏惧冬寒，身体发胖，小心谨慎地坐在关闭的窗子里边，伏尔泰的骨质硬化，与其说他是个人不如说是一只剥了皮的猛禽。伏身在写字台上，一张纸接一张纸不住地涂写。而托尔斯泰这位精力充沛的白发老人却依旧

笑声朗朗，把冻得发红的身体浸泡在漂浮着小冰块的水中。他还在花园里干体力劳动，还在网球场上灵活机敏地追着网球奔跑，学骑自行车的好奇心还引诱着他这个六十七岁的老人。他在七十岁的时候还穿上溜冰鞋在光亮如镜的冰场滑冰道上飞跑，八十岁的时候还以体操运动员的刻苦精神天天拉动肌肉，到了八十二岁离死亡仅仅相距咫尺的时候，如果他骑的牝马跑了二十俄里的山坡路想要停下来，或者慢步不前的话，他还鞭打它，在呼呼的风声中飞奔。不，我们不必再作比较了。在十九世纪里，没有一个艺术家具有像他这样旺盛的生命力。

俄国这棵巨大栎树的树梢虽然已经到了年龄的天际，但是每一根纤维都还汁水饱满，而且还没有一根发生松动。直到弥留之际，他的目光依然清亮敏锐，他还从马上用好奇的目光寻找从树皮里爬出来的小甲壳虫。他不用望远镜还能追寻在高空里翱翔的苍鹰，他的耳朵听觉灵敏，他的鼻孔宽大，简直像牲畜一样喜欢嗅闻。这个白发老人像个猎人，腿上的青筋暴起，脚穿农民的沉重靴子，艰难地穿行在沼泽地带。他已到了高龄，但是他的手从来没有过麻木不灵。

因为他具有如此坚强的生命力，所以能够永不知疲倦地进行创作活动——在他那具有世界影响的六十年创作生活中竟然没有一个暂停写作的休闲年，这极有教养的感官是如此的健康，如此绷得紧紧的，如此精力充沛，一种最最轻微的触动，它们就会激动起来，一滴水就会便它们溢出来。虽然他绝对健康，可托尔斯泰同时是一个“反应敏感的人”。因为他那塑造形象的思想从来没有休息过。他那极为清醒，极为活跃的思想从来没有睡过觉，也从来没有舒舒服服地处于昏昏沉沉的状态。托尔斯泰一直到老年都不知道生病为何事，疲倦从来不会纠缠他这个

一天工作十个小时的人。他那随时处于待命状态的感官从来不需要去振奋，从来不需要用兴奋剂来进行刺激，用酒或者咖啡；他从来不用烈性的或肉欲享受进行刺激，正相反——没有这种最高度的敏感易怒，他怎么会能够成为一个艺术家呢？他的神经腱十分灵敏，只许细心地轻轻触动，因为神经腱的猛烈反弹会使得每一次感情冲动都成为危险。因此，他（完全像歌德那样，完全像柏拉图那样）害怕音乐，音乐能使他极其神秘深沉的感情波涛过分厉害地激荡起来。他承认说："音乐对我的影响是可怕的。"情况的确是这样。他全家人亲切愉快地围坐在钢琴周围听音乐的时候，他的鼻孔却令人可怕地掀动起来。他的眉毛拧成疙瘩，表示拒绝。他觉得"喉咙里受到一种特别的压力"。——于是他便突然粗暴地转开脸，向门外走去，原来他的脸上已经热泪纵横了。有一次他为自己无法控制的感动十分惊恐地说："Que me veut cette musigue（这音乐想要使我怎样呢)?"的确，他觉察到音乐在向他索取什么东西，威胁着要从他身上拿走他决心永远不会交出的东西。那就是他深藏于感情保密柜里的东西，而现在它强烈发酵，涌流出来，并且就要漫过堤坝了。他不由自主地在内心里，在内心非常深的地方，被官能的波涛捉住，拖进了谬误的洪流。他憎恶（或者说他害怕)为了看来只有他才熟悉的过度但是自己的血液过度地饱满：为此他就用一种对于健康的人来说是反常的，隐士似地憎恨来迫害"这个"女人。他觉得女人"只要履行贤妻良母的责任，德行端正，或者是处于令人肃然起敬的高龄，便是无害的"。这就是说，他要离开"他在一生中觉得是身体的一种深重罪过"的性欲。对于他这个反希腊者，这个假装的基督徒，这个强制的修士来说，女人和音乐一样，都绝对是邪恶。因为这两者都是

通过感官而使人偏离开“我们天生具有的勇敢、坚定、理智和正义感的性格”。正如托尔斯泰神甫后来布道所讲的，因为女人和音乐都把我们“引向肉体享受的罪恶”。女人也“想从他那里得到某种”他拒不交出的“东西”，她们触动某些使他惊惧清醒起来的危险东西——还有可以猜想到的，不属于精神的：这就是他那异常强烈的性欲。在意志的枷锁松开的时候，音乐“这头畜生”就抬起了头。女人呢，向人群已经发出了嗜血的呼叫，摇撼着栅栏上的铁条。仅从托尔斯泰的狂躁的僧侣般的畏怯，从他甚至对于健康欢乐，赤裸裸合乎天性的性欲所怀有的宗教狂式的恐惧，人们就能想象到潜藏在他身上的可怕的嗜色和兽性式的好淫。他在青年时代就毫无节制地疯狂的纵欲——他曾经与契诃夫相比，自称是个“不知疲倦的淫人”，为的是后来残暴地把淫欲关押在地下室里五十年，是关押，而不是埋葬。他这个过分健壮的人的性欲毕生都处于过分状态，这在他那些严格遵守道德的作品中只暴露了这么一点：他那种恐惧，那种放荡父亲似的，超基督教的恐惧，强力使他的目光转开的，对“女人”，对女引诱者吵吵嚷嚷的恐惧，实际上就是对自己的和看来是无节制的欲望的恐惧。

我们随时随地都会感觉到这样一点：托尔斯泰除了害怕自己，害怕自己熊一样的力气以外，是无所畏惧的。他对自己性欲的野兽般无所顾忌感到恐怖，这种恐怖常常给他为自己过分健康而感到的狂热愉快笼罩上阴影。他想比任何人都更有力地抑制过他的性欲，但是他知道，俄国人是不受惩罚的，所以俄国人就成了过度欢乐的仆人，放荡生活的狂热信徒，极端行为的奴隶。因而，他的意志的智慧抑制了他自己的身体；因而，他总是全神贯注地研究感官，开动感官，给感官以没有危险的消

遣，给感官以空气食粮和娱乐食粮。他用镰刀和耕犁进行强烈紧张的劳动使肌肉疲惫不堪，通过体操活动使感官虚弱乏力。为了给感官消毒，为了使感官没有危险，他把自己精力过剩的危险从私人生活中挤压到了大自然中去，让处于意志约束状态中的东西在大自然中喷流奔腾。因此，他最为喜爱的活动是打猎。打猎的时候，他的一切感官，不管是明亮的感官还是深沉的感官，全都不再沉湎于饮食。托尔斯泰为之陶醉的是马匹在汗水淋淋时的气息，是骑马狂奔进行追猎和瞄准时神经紧张的兴奋状态，甚至是恐惧（对于他这个后来狂热的同情者来说这是不可理解的），是被射倒在地，鲜血流淌，翻起白眼对人凝视的野兽的痛苦。“在垂死野兽的痛苦中我获得了真正的欢乐感。”他在一次用棒猛击一只狼的头盖骨的时候这样承认说，而正是在这一声嗜血杀乐趣的胜利呼喊中我们才能以想象得出他在一生中（除了青年时代那些颠狂似的年月以外）压抑在心里的种种残暴本性。就在他出于道德信念而放弃狩猎的时期里，他要是在田野间看到一只兔子跳跃跑动，也总是想要射击而颤抖着把两手举起来。但是他坚决果断地像压制其他乐趣那样压制了这种乐趣。到最后，他在身体的感官愉快方面就满足对于对生机勃勃的人的观察和仿制了——可是至今这还是强烈的和获得教益的愉快！他每次来到漂亮的马跟前总是咧开大嘴，喜悦地欢笑，他简直是狂喜地轻拍和抚摸那马暖乎乎的，丝绒一样光亮柔滑的肩膀，让马身上跳动的温暖都传导到自己的手指上。于是最为纯粹的兽性使他感受到了鼓舞，他能一连几个小时狂喜地睁大眼睛观看年轻姑娘跳舞，为的就是欣赏她们放松的身体的优美。当他遇到一个漂亮的人，一个漂亮的女人的时候，为了在惊讶中更仔细地注视她，他总是站住不动，忘掉了正在进

行的谈话。他兴奋地发出赞美她的惊呼："人要都是这么美，那该多好呀！"因为他是把身体作为活跃的生命力的容器来热爱的，是把身体作为光明有感觉的平面来热爱的，是把身体作为沸腾的热血的外壳来热爱的，他是以自己全部热浪翻滚的肉欲把身体作为生命的意义和灵魂来热爱的。

的确，作为文学中最热情的兽性崇拜者，他喜爱自己的身体，就像艺术家喜爱自己的工具那样。他是把身体作为人最自然的形态来热爱的，因此他喜欢首先有个强健的身体，然后才是脆弱的，虚伪的心灵。他喜爱身体的一切形态，喜爱自始至终一切时期的身体。这种性爱激情第一份自觉的报导可以追溯到——这里并非笔误！——他两岁的时候！那是在他两岁的时候！我想强调这一点，以便于人们理解，在托尔斯泰笔下对于时代潮流的每次回忆何以能够始终事实清晰，脉络鲜明。歌德和司汤达都是勉强能够很清楚地回忆到七岁或者八岁，而两岁时的托尔斯泰就已经感觉到了所有感官专心致志的多样性，如同后来成为艺术家那样。我们且来读一下他第一次对身体感受所作的这段描写吧："我坐在洗澡的木盆里，一种用来按摩我的身体的液体散发出我觉得是新鲜但很讨厌的气味。这种气味完全笼罩住了我，我最可能得到的大概是糠麸浴汤，新鲜的印象对我产生了影响。我第一次高兴地注意到我的胸前有清晰可见的肋骨的小身躯，注意到光滑模糊的面颊，还注意到我的保姆伸展开的袖子，热气腾腾的糠麸洗澡水和那种洗澡水的气味。但是最难忘的是注意到了，每逢我用小手抚摸大澡盆的时候，大澡盆在我心里所引起的平滑光洁的感觉。"

读过了这一段，我们可以根据他的感觉区域来分析整理一下他童年的回忆，以便正确地惊叹他的感官领域的清醒状态。托

尔斯泰就是戴着两岁孩子的小假面具用这种清醒来领会周围世界的：他看到了保姆，他闻到了糠麸洗澡水的气味。他已经区分出来了印象的新鲜，他感受到了洗澡水的温暖。他听到了嘈杂的声音，他抚摸到了光滑的木浴盆。所有各种神经束的这些同时性的感受都汇聚成了对作为唯一感知一切生活感受的表面的身体所进行的一致性的“深感愉快”的自我观察。然后我们就会理解到：感官的吸盘在这里多么早就抓住了生活。在托尔斯泰这个孩子身上形形色色的介入世界已经多么强有力，多么精确自觉地变成了清清楚楚的印象。所以现在就能够估量出来，成年的托尔斯泰才如何使每个印象一方面显得难以捉摸，另一方面又得到强化。孩子对自己在狭小澡盆里的小身躯游戏似的乐趣必然会扩大成为一种疯狂的，几乎是剧烈的生存乐趣。这种乐趣如同孩子那样把外部和内部，世界和自我，大自然和生活都混合成一种唯一的赞扬式的陶醉感受。实际上这种与一切事物同一性的陶醉有时候也侵袭完全成年的人，就像一场酩酊大醉那样。大家可以读一下，这个强壮的男人有时候是如何站起来身来，到外边走进树林，目不转睛地凝视着世界。世界在千百万人中挑选出了他，所以他比其他任何人都更有力和更博学地感觉到这个世界。要读一下，他是如何突然以极度兴奋的姿态，舒张胸怀，伸展胳膊，仿佛他能够在呼啸的空气中抓得住使他内心激动的那种无限的东西。要不然就读一读，细小事情使他受到的震惊丝毫不小于宇宙间无限丰富的大自然。他是如何弯下腰来，小心翼翼地扶直一棵被践踏过的蓟草。或者读一读，他热情地观赏蜻蜓的颤抖飞动。然后在朋友们的注视下，他急速把脸转开，为的是不让人看到他的眼中泉水般涌出的热泪。在现代的作家中——包括瓦尔特·惠特曼在内——没有一

个人像这个俄国人如此强烈地感受到了尘世的，肉体器官的欢乐，他有着森林之神的好色和一个古代神的无处不在的淫欲。现在人们就能理解他那充满自豪而奔放的感情的话了："我自己就是大自然。"

这个膀大腰圆的粗壮人在莫斯科他的土地中扎下了根，不可动摇，他本人就是宇宙中的一个宇宙。因此人们都认为，什么东西也不能动摇他那强大的世俗性。但是大地有时候是颤抖的，是受地震摇动的，所以，有时候托尔斯泰也从他的自信中蹒跚地走入生活中间。他的眼睛突然呆滞不灵了，感官摇晃不定，全神凝视着空虚。因为有某种他不能理解的东西进入了他的视野，那是一些始终存在于他温暖结实的身体和丰富的生活以外的东西，是一些即令他的全部神经都紧张起来也不能理解的东西。他这么一个感官人之所以始终无法理解，是因为那不是这块土地的东西，那是他不能吮吸和融合的材料，那是拒绝在永远贪婪的世俗感情中进行摸索、衡量和适应的东西。究竟如何理解突然切断现象圆形空间的可怕思想呢？如何想象川流不息地紧张工作的感官会突然沉默无声，麻木失聪；肌肉消瘦的手也没有了感觉，以致这个不加掩饰的健壮身躯——现在还被奔腾的血液暖得热呼呼的身躯——会变成蛀虫的洞穴和石头般冰凉的骨骼？如果这种虚无，这种漆黑一团，这种暗藏的东西，这种无法阻挡的东西，在今天或者明天闯进他的身体，如果官能所感觉不到的东西进入了他这个刚才还充满生气和力量的人身上，那么会怎么样呢？托尔斯泰每逢想到暂时性，便浑身冰凉。与暂时性思想的第一次相遇发生在他是个孩子的时候：有人把他领到母亲的尸体跟前。昨天还活着的人现在平放在那里，变得已经冰凉僵硬了。对于这幅当时他在感情上和思想上

都不能理解的景象，他在历经了八十年之久以后也没能忘记。但是那个五岁的孩子迸发出一声哭喊，一声刺耳的，令人惊慌的哭喊。他发疯似地恐惧起来，从房子里逃跑了。各种恐惧的复仇女神都紧随在他身后，死亡的概念总是这样撞击他，这么令人窒息地突然降临到他的头上。例如当他的兄弟死的时候，他的父亲死的时候，还有他的姑母死的时候，死亡的概念总是令人毛骨悚然地经过后脑，经过冰凉的手，使他的神经非常紧张。

一八六九年，那还是危机以前，不过也很临近危机了，他曾经描写过死亡概念突然侵袭的白色恐怖，la blanche terreur. “我想要睡觉，但是我刚一躺下，就有一阵惊慌又把我拉了起来。那是一种恐惧，一种如同要呕吐的恐惧。好像有什么东西要把我的生存撕成碎片，但是还没有完全撕碎。我又一次想要入睡，但是惊恐又来了。有红的，有白的，来撕碎我身体内的什么东西，但是又把我束缚得紧紧的。”可怕的事情发生了，这就是在死亡向托尔斯泰身体内只伸一个手指头之前，也就是在他的真正死亡之前四十年，他对死亡的预感就已经进入了他这个生气勃勃的人的内心里，而且再也没有被完全赶出来。到了夜间，巨大的恐惧就在他的床边，吞噬他的生命欢乐的肝脏。这恐惧就蹲在他的书页之间，啃咬着腐朽的黑色思想。

我们看到，托尔斯泰对死亡的恐惧如同他的生命力一样，是超乎常人的。把他的这种恐惧称之为神经恐惧，也许还是胆怯的。托尔斯泰对死亡的恐惧可与诺瓦利斯的神经衰弱性恐惧、莱瑙的笼罩忧郁阴影的恐惧、埃德加·爱伦·坡的恐怖症，即神秘的性欲恐惧相比。——不，他这里迸发出来的是完全不加掩饰的兽性恐怖，是野蛮人的恐怖，是极端的恐怖，是恐惧的飓风，是高声呼喊生活意义的一片恐慌混乱。托尔斯泰对死亡的

恐惧没有男子汉的英雄精神，而仿佛是被烧红的烙铁打了烙印。因此，他终生都是这种恐惧的奴隶。他痉挛不已，尖声呼号，失去控制。他的恐惧是作为完全兽性的恐惧爆发出来的，是作为震惊——一切生物变成人的原始恐惧——爆发出来的。他不肯听任这种思想的侵袭，他不愿意，他进行抗拒，他像被窒息的人那样展开肢体表示拒绝。因为我们不要忘记，托尔斯泰是在极其安全之中完全出乎意料地受到侵袭的。对于他这头莫斯科的熊来说，在死亡和生存之间没有过渡阶段。对于普通人来说，在死亡与生存之间横架着一座经常过人的桥梁——那就是疾病。而对于他这样非常健壮的人来说，死亡就是一种绝对陌生的材料。其他那些平均五十岁的人全都是或者大多数是身上潜伏着一段死亡，对于他们来说，死亡的临近不是完全意外的事，也不是令人惊骇的事。所以他们对于最初被死神有力地抓住都没有害怕到感情无法控制的地步。那位陀思妥耶夫斯基被蒙上双眼，等着处决，站在桩子旁边，每个星期他都在癫痫病发作的痉挛中倒在地上。他作为习惯痛苦的人比起完全没有预感的人，比起那些结实健壮的人，更能冷静地看待死亡的思想。这样，就是那种打散开来，几乎耻辱的恐惧的投影也不能进入冰冷般地进入他的血液中，如托尔斯泰那样。托尔斯泰在最初感觉到死亡的概念临近的时候，就已经开始浑身哆嗦了。对于只在非常富裕中感受到过自我，只在“生活的陶醉状态”中感受到过生活全部价值的托尔斯泰来说，生命力最轻微的减弱也意味着是一种疾病（他在三十六岁的时候就自称为一个“老人”了）。死亡的思想正是根据他的这种敏感性而如同一箭中的那样完全击中他的。只有精力充沛地感受生存的人才会如此强烈地害怕毁灭。正因为有一种真正着魔似的生命力与同样是一种着

魔似的死亡的恐惧，于是在托尔斯泰笔下就产生了生存与毁灭之间这种巨人间的斗争，就产生了兴许是世界文学中最伟大的文学。因为只有巨人的性格才能进行巨人的抗争：像托尔斯泰这样好强争胜的人，这样的意志力运动员，是不会轻易向虚无屈服的。他在骤然震惊之后便随即振奋起精神来，为了战胜突然出现的敌人，他动员起了全身的肌肉。不，像他的生命力那样强大的生命力是不会不经战斗就失败屈服的。他刚从初次的恐慌中恢复过来，他就在哲学方面进行自我保护。他高高架起栈道，用他的逻辑武库中的投石器猛烈打击看不见的敌人。他的第一道防卫就是蔑视："对于死亡，我不感兴趣。主要原因是，只要我还活着，死亡就不存在。"他"令人不可置信地"傲然宣称：他"不害怕死亡，而只害怕对于死亡的恐惧"。他不断地（在三十年间）保证说，他不害怕死亡，他不是惊恐万状地想到死亡的。但是他欺骗不了任何人，也欺骗不了他本人。毫无疑问，灵魂的——感性的安全的卫墙在恐惧神经官能症第一次发作的时候，就已经突破了。所以说，托尔斯泰从五十岁的时候起就只是站在往日生命力自信的废墟上进行战斗的。他不得不一步步退却，终于承认了，死亡不仅仅是"一个幽灵"，"一个稻草人"，而且是一个最值得尊重的对手。对于这位对手仅仅用几句话是不能够吓唬得住的，于是托尔斯泰要试一下，看看在不可避免的暂时性中是否可能继续存在，在人们同死亡进行斗争中不能生活时，那就与死亡一起生活。

由于这种退让才开始了托尔斯泰与死亡的关系的第二个阶段，也是个富有成果的阶段。他"不再抗拒"他的现存状态，他不再沉醉于凭借诡辩达到远离死亡的幻想。因此，他就试图把死亡安排在他的生存里，使它融合他的生活感受，锻炼自己，不

怕不可避免的事情，对于死亡“习惯起来”。死亡是不可战胜的，生活巨人不得不承认这一点。但是对死亡的恐惧却不是不可战胜的，于是他便完全致力于反对一切恐惧。正如西班牙的特拉普派教徒们每天夜间都睡在棺材里，为的是把一切可怕的东西都杀死在自己身体里那样，托尔斯泰也在每天坚持不懈地进行的意志祈祷练习中，在自我启示中熟悉一种不间断的 Memento mori（死亡警告）。他迫使自己持续不断和“专心致志地”思考死亡，而不是害怕死亡。他的每一本日记都是以三个神秘的字母 W. i. l.（“Wenn ich lebe”——“如果我活着”）开始的。在许多年里，每个月都记下了他的自我回忆：“我在接近死亡。”他习惯于正视死亡。习惯结束了陌生感，战胜了恐惧。这样在三十年里，与死亡进行的斗争就由外部问题变成了内部问题，由敌人变成了一种朋友。他把死亡拉得靠近自己，拉进自己的身体里，使死亡成为他生命中灵魂的组成部分，从而使原始的恐惧“等于零”。——“对于死亡我们无需进行深思熟虑，但是我们必须永远向前来看死亡。这样全部生活就会变得更为欢乐，更为重要，真正富有成果而且亲切愉快。”从困难之中产生出一种道德——托尔斯泰使得恐惧客观化了，从而他征服了恐惧（这是对艺术家永久的拯救！）。他把死亡和对死亡的恐惧塑造成另外的创造物，塑造成他的创造物，从而使他自己远远离开了死亡和对死亡的恐惧。这样最初似乎在毁灭的东西，就变成了对生活的深化，并且完全意想不到的是，他的艺术得到了极为辉煌的提高。因为由于他惊恐不安的钻研，由于他在幻想中上千次的假死亡，他这个最热情的生命论者就变成了最深知内情的死亡描绘者，变成了一切表现死亡的人中的大师。恐惧，总是跑在实际情况前边的恐惧，长着幻想翅膀的恐惧，这样的恐惧

总是比迟钝而沉闷的健康状态更富有创造性。可这是多么可怕的，混乱的，清醒数十年的原始恐惧！多么强有力者的神圣恐怖和僵化状态！谢谢你们，你们知道托尔斯泰身体毁灭的一切症状，知道死亡的刻碑刀在他正在消逝的肉体上刻画出的每个线条，每个标志，刻画出了正在消逝的内心中的一切震惊和恐惧：于是艺术家就觉得受到自己知识的强有力的呼唤。伊万·伊里奇①的死伴随着令人厌恶的呼号："我不愿意"，"我不愿意，"列文的兄弟可怜的消逝，长篇小说中各色各样的生命分离，这是"三种死亡"——这都是附身在意识最外层边缘上的偷听，是托尔斯泰最伟大的心理学成就。没有那灾难性的震惊状态，要取得这些成就是不能设想的，对自己所遭受的惊骇战栗进行深入彻底的挖掘也是不能设想的。为了描述上百次的死亡，托尔斯泰不得不在受到损伤的内心里，直到在最细微的思想混乱现象里，上百次地事先、事后和伴随地经历他自己的死亡。是预感的恐惧把他的平面艺术，把他对现实仅仅作观察和临摹的艺术，推进到了学识的深度。是这样的恐惧根据鲁本斯式喜欢感官享受和丰富多彩的现实教他学会了使用从内部突破的，仿佛超感觉的，射进悲惨阴影中的伦勃朗式的光线。因为托尔斯泰预先经历的死亡比起生活中间所有的死亡更为激烈，所以他能比任何人都更为生动逼真地给我们描绘了死亡。

每一次危机都是命运给艺术创作者的赠礼：于是，正如在托尔斯泰的艺术中那样，在托尔斯泰的世界精神态度方面最后也产生了一种新的，更高级的平衡。矛盾互相纠结交错，人生乐趣与其悲惨的反面的可怕斗争，向明智而和谐的互相谅解让

①托尔斯泰有一篇小说，题目为《伊万·伊里奇之死》。——译注

步了。终于平静下来的情感最后完全符合斯宾诺莎的思想，处于恐惧与希望之间单纯的飘浮中：“害怕死亡是不好的，要求死亡是不好的。我们必须摆放好天平，让指针笔直立定，不让外壳超重。这就是生存的最佳条件。”

悲剧性的不和谐最终是要和谐起来的。托尔斯泰这位白发老人对于死亡不再憎恨，也不是迫不及待。他不再逃避死亡，他不再与死亡斗争。他只是在温和的沉思中梦想死亡，就像艺术家在构思中设计现下还看不见的作品那样。因此，正是那个最后的，长久为之恐惧的时刻给予了他完整无缺的恩惠：一个死，像他的生平一样伟大，是他的作品中的作品。

艺术家

> 除了源于创作的愉快以外，没有真正的愉快。人们能够生产铅笔、靴子、面包和孩子，即制造人，没有创作就没有真正的愉快，而真正的愉快没有不与恐惧、痛苦、悔恨和羞愧相联系一起的。
>
> **书信**

每一件艺术品都是在人们忘记它是人为造成的并把它的存在感觉为真实的时候，才达到了它的最高阶段。在托尔斯泰笔下，这种卓越的蒙蔽经常很完美。由于他的描述都是令人感到逼真地走向我们，所以从来没有人敢于设想，他的那些描述是虚构的，所描述的人物是编造的。我们觉得读托尔斯泰的作品

就是通过敞开的窗子向外观望现实的世界，而不是干别的什么事。

因此，如果只有托尔斯泰风格的艺术家，我们就很容易受到引诱，以为艺术是极其简单的东西，写作无非是对实际情况的精确复述，是不用更高级精神辛苦的描影，除此，对于艺术来说，根据他自己的话，“只需要一种否定的特性：不撒谎”。因为他的作品扣人心弦，合乎情理，其中风物质朴自然地出现在我们眼前，就成了像自然一样真实的又一个自然。所有狂怒的，创作发情期的，映射磷光幻境的那些极其神秘的力量在托尔斯泰的小说中好像是多余的，不存在的。所以我们认为，不是酩酊大醉的恶魔，而是一个头脑清醒的聪明人通过自己完全实事求是的观察，通过坚持不懈的临摩，而毫不费劲地作出了实际情况的一个复制品。

正是艺术家的高深造诣在这里欺骗了感激地进行欣赏的感官。因为，还有什么比真实更困难的呢？还有什么比清楚明白更费力气的呢？原稿充分证明了，列夫·托尔斯泰绝对不是一个无忧无虑地接受赠礼的人，而是一个最为崇高，最能忍耐的劳动者。他的那些巨幅世界壁画都是由千百万次细致入微逐个观察这种无数小块彩色石子构成的，艺术性很高而且非常费力的玛赛克。长达两千页的鸿篇巨制史诗《战争与和平》是经过七度易稿才写成的。为了此书所作的速写和笔记装满了高高的柜橱，对于历史上的每一桩小事，对于感性生活中的每一个细节，他都细心查阅过文献证据。例如为了精确地，如实地描写波罗的诺战役，托尔斯泰带着总参谋部的通行证骑马围绕古战场走了两天。他还乘火车走了很远，为的是从一位尚在人世的那次战争参加者那里听到一些星星点点，添枝加叶的细节。他

研读了所有有关的书籍，翻检了各个图书馆。他甚至向一些贵族家庭和档案馆提出要求查阅早已被人忘却的文献和私人信件，为的是再多搜索到一些点点滴滴的实际情况。长年累月，成千上万，乃至上百万个小水银珠聚集到了一起，最后逐渐地，不见缝隙地互相渗透，形成圆圆的，纯洁的，完美无瑕的形态。在寻求真实情况的斗争结束以后，这才开始了为清晰而进行的搏斗。正如抒情诗的形式主义艺术家波德莱尔对自己的每一行诗进行锉磨、擦拭和抛光那样，托尔斯泰也以炉火纯青的艺术家的狂热对自己的散文著作进行锤炼、上油、使得柔韧光滑。在上万页的作品中绝无仅有的一个不合规格的句子，一个不十分贴切的形容词，都能够使他坐立不安，以致为了更改某个不长的音节的抑扬声调而撤消寄出的校样，并给远在莫斯科的排字工人拍发电报，让停止印刷。然后印出的第一次样本又送进智慧的曲颈甑里，再次熔化，再次成形——不，如果这是某种艺术，那么，这种看来似乎完全顺其自然的艺术可不是不要辛勤劳动的。托尔斯泰写这部书历经七年，每天要工作八个小时，乃至十个小时。因此，甚至他这个神经最健全的人在每次写完一部长篇小说以后身体都垮了下来，就不足为怪了。于是他的胃部突然出了毛病，感官眩晕忧郁。他不得不外出，进入绝对的孤寂状态。他远离各种文化，进入大草原，到突厥人那里去，住进低矮的茅屋。经过马乳酪的医疗他才重新达到心理的平衡。正是这位荷马式的叙事文学家，这位最顺从本性，清澈见底，几乎是民间的原始叙事文学家，在其身上还隐藏着一个非常不知足和深受折磨的艺术家(还有其他的吗?)。然而最大的恩赐，也就是创作劳动的辛苦在作品的完成状态中始终是看不见的。托尔斯泰的让人根本不再觉得是艺术的散文作品在我们的时代

里，乃至在一切时代里，像自然界一样，仿佛历来如此，没有起源，没有年龄。他的散文没有任何地方带有辨认某个时期的烙印；如果把他的一个中篇小说不署上作者名字第一次交到人们手里，那么，谁也不敢确定，这个中篇小说是在哪个年代里，甚至是在哪个世纪里创作的。因此，他的散文就是绝对的和无时性的叙述。关于《三位白发老人》或者《人需要多少土地?》等民间传说很可能与路得和约伯同时，可能虚构在印刷术发明前的一千年，也可能虚构在《圣经》的开头。伊万·伊里奇的垂死挣扎，《波里库什卡》或者《纺亚麻布的人》，同样地既属于十九世纪，也属于二十世纪和三十世纪。这是因为在这里不是时代精神得到了符合时代精神的表现，如在司汤达、卢梭、陀思妥耶夫斯基的笔下那样，而是表现了原始的，一切时代的，不屈从任何变化的精神——人间的圣灵，人在无穷无尽面前的原始感受，原始恐惧、原始孤寂。正如在人类的绝对空间之内那样，也在创作过程相对空间之内，他的均衡的高超技艺取消了时间。托尔斯泰从来不需去学会他的叙事艺术，也从来不会荒疏过他的叙事艺术，他那顺乎本性的天才既不知道前进，也不知道后退。在他二十四岁时所写的《哥萨克》里边的风光描写，与后来在他六十岁时，也就是在辉煌的一世之后，所写的《复活》里边那个阳光灿烂，令人难忘的复活节早晨，散发出同样不枯萎的，直接的，每根神经都感觉得到的那种自然界的清新气息，呈现出同样一目了然，用手指可以摸得到的无机世界和有机世界的生动形象。所以说，在托尔斯泰的艺术中，既没有学习，也没有荒疏，既没有衰退，也没有超越，而是在半个世纪之久的时间里边，他的艺术保持着同样实事求是的完美无缺。正如岩石在上帝面前每个线条都显得庄重、刚毅、坚强和不可

更改一样，托尔斯泰的作品也是那样出现在不稳定和多变化的时代里的。

但是，正是由于这种规律的，因而根本不强调个人的完美无缺，我们在托尔斯泰的艺术作品中才几乎感觉不到艺术家本人呼吸与共的参与。托尔斯泰不是作为一个幻想世界的虚构者出现的，而是作为直接靠近真实的报道者出现的。实际上，我们有时候是有点怯于把托尔斯泰称之为诗人——poète，因为诗人这个摇摆不定的词不由自主地指的是另外一种特性的人，人性的一种高级的形态，一种与神话和魔术异常神秘的结合。托尔斯泰与此种情况相反，他决非“更为高级的”类型的人，而是一个完全尘世的人。他不是一个超凡出世的人，而是一切人间性的总和。无论在什么地方他都不超越可以理解，意义明确，鲜明清楚的狭小范围。然而在这个狭小的范围里他达到了何等尽善尽美呀！他没有超越通常品质以外的其他品质，没有音乐的品质和魔术的品质。但是他的通常的品质得到了前所未有的增强，他只是在思想上比通常的人更紧张地工作，比通常人所看到、听到、闻到、感受到的更清楚，更明确，更为深广，也更有学识。他能记忆得比通常的人更长久，更有逻辑。他比通常的人思考得更迅速，更善于推理，也更为精确。简而言之，人的每一种品质都是在人唯一完善的有机体机构内，在百倍于通常自然界的强度中形成的。但是托尔斯泰从来没有飘荡出正常状态的范围以外（因此很少有人对他使用“天才”这个词的，而对陀思妥耶夫斯基则理所当然要用的）。托尔斯泰的创作从来不显得是受了魔，也就是受到了不可理解的东西的鼓舞。正如这种与人世密切相连的幻想能够超出“实际的记忆力”进行虚构共同人性以外不存在的东西，因此，他的艺术总是成为专业性

的，实实在在的，清清楚楚的，富于人性的，是一种阳光下的艺术，一种提高了的现实。因此，我们在他讲述的时候不觉得是在听一个艺术家讲话，而觉得是在听事情本身讲话。人和动物从他的作品中走出来，就像是从各自的住处走出来一样。我们感觉不到有个激情满怀的作家紧跟在他们身后，唆使他们，给他们加热，就像陀思妥耶夫斯基总是用热情的鞭子抽打自己的人物，以致那些人物都焦躁地呼喊着跑进激情的角斗场。在托尔斯泰讲述的时候，我们听不到他的呼吸。他讲述起来如同矿工们攀登高峰：缓慢，匀速、分阶段，一步一步走，不跳跃、不急躁，不疲倦，也不虚弱无力。因此，我们随他而行便也处于前所未有的平静状态。我们脚步摇晃，心起疑虑，却不知疲倦，并且抓住他那坚强的手一步步登上他的史诗的巨大山岩。随着走上一个又一个台阶，地平线扩大了。我们鸟瞰的景象也在增长。各色事物只能慢慢展现，首先是远景逐渐明朗。所有这一切事物都以毫无差误和钟表一般的准确，如旭日东升时分分寸寸地从深沉处照亮一片地方那样出现的。托尔斯泰的讲述完全是平铺直叙的，就像历史上各个时代的叙事文学作家，例如古希腊的行吟诗人，赞美诗作者及编年史作者讲述神话一样。那时候人群中还没有不耐，自然界还没有与它所创造的人分离开，还没有人文主义的等级制对人与兽，植物与石头，傲慢地进行区分，作家对于最卑微的人和最有权势的都给予同样的敬畏和神性。对于那个时候的作者来说，一条号叫抽搐快要倒毙的狗与一位佩戴勋章的将军的死，或者与一棵被风拔起横倒路上要死去的树相比，没有什么区别。他用同样的画家眼光，但又是透视灵魂的眼光，观看一切东西，无论是美的还是丑的，动物的还是植物的，纯洁的还是不纯洁的，魔性的还是人性的——

如果想要区别开来，可以用一句话说，看他是把人自然化呢，还是把大自然人格化呢。因此，对于他来说，人世间没有一个领域是封闭的。他的感觉从一个婴儿红润的身体里滑动到一匹被驱赶得疲惫不堪的厩马颤抖的皮毛里，从农村妇女印花的平布裙子上滑动到极其威严的元帅服装上，对每个身体，每个灵魂都同样熟悉和亲近，有着一种神秘的，肉体感受的，无法理解的准确性的了解。经常有些妇女很是惊讶地发问，他这个人怎么能够好像钻在她们的皮肤下边一样，怎么能够描写得出来她们隐藏最深而且没有与别人共同经历的身体感觉，比如母亲们奶水旺盛时胸部感到的沉重发胀，又如年轻姑娘第一次参加舞会时，裸露胳膊感到的舒心惬意，簌簌清凉。如果表现动物的声音使她们惊异得喊起来，那么，她们就会问，他是由于什么阴森可怕的直觉得以猜出一只猎犬在接近野鸭子的气味时那种进行折磨的乐趣，或者猜出一匹良种牡马在起跑时只用运动表达的本能思维——我们在《安娜·卡列尼娜》里边读到过对这种狩猎的描写，一种是具有幻觉的精确性的细节感受，这种精确性在描写上先于从布封到法布尔的动物学家和昆虫学家们的一切实验。托尔斯泰在观察方面的精确性与人世间的等级层次没有关联，因为在他的爱好中是没有偏爱的。在他不受贿赂的目光中，拿破仑其人与他的最后一名士兵一样，而这最后一名士兵又不比跟在他身后的狗以及那只狗用爪子践踏的石头更为重要，更为真实。人世范围里的一切，人和物质，植物和动物，男人和女人，白发老翁和幼稚儿童，统帅和农民，都作为具有同样水晶般透亮均匀性的感觉振荡涌进了他的有机体，以便再同样有序地流出来。这样就赋予他的艺术某种永远真实的大自然的匀称，赋予他的小说那种大海一样单调和宏伟雄壮的，不

停地召唤着荷马名字的节奏。

凡是这样多次，这样完美进行观察的人，就无需杜撰什么。凡是像诗人一样密切注视的人，就无需虚构什么。与幻觉者陀思妥耶夫斯基相反，他这位绝对清醒的艺术家为了取得卓越的成就，无论在哪里都不需要跨越实际情况的界限。他不从超凡脱俗的幻想领域取得事件，而只是在普通的土地里，在习闻常见的人身上深挖勇敢和冒险的坑道。对于托尔斯泰来说，在世俗的事情上观察不合情理的和病理学的本性，或者干脆超越这些本性，像莎士比亚和陀思妥耶夫斯基那样极其神秘地用魔术在神与兽之间，在阿里尔们和阿廖莎们之间，在加利班们和卡拉玛佐夫们之间建造一个新的中间阶梯可能完全是多余的。在他所达到的深度里，最平凡、最乏味的农民青年就变成了秘密。他满足于以一个简朴的农民，一个士兵，一个醉汉，一条狗，一匹马，随便什么东西，或是几乎是出现的最廉价的人的材料，而不是以宝贵的和敏锐的灵魂作为他进入精神王国最深矿井的入口。但是他迫使这些十分平庸的人物形象成为一种精神上闻所未闻的，确切地说，他不是用美化他们的办法，而是用深化他们的办法。他的艺术品讲的是真实这么一种语言——这就是他的领域，但是与在他之前某个作家讲过的这种语言相比，他的语言更为完美——这就是他的伟大。对于托尔斯泰来说，美和真是同一个东西。

需要再一次和更明确地说明的是：他是一位最有眼光的艺术家，但并非是预言家；他是位最出色的报道事实的作家，但不是进行杜撰的作家。托尔斯泰最精细的感受，不是像陀思妥耶夫斯基那样通过神经，也不是像荷尔德林或者雪莱那样通过幻觉，而完全是通过像光辐射伸展成大弧度一样的感官的协调活动。他的感官如同蜜蜂那样，总是分散出去，不断给他带来

新的五颜六色的观察花粉。然后这些花粉便在热情的客观性中发酵，形成蜂蜜一样金色液体状态的艺术品黏液。只有这些感官，他那惊人顺从的，有预见性的，听觉敏锐的，神经健全但又触动灵敏的感官，他那校准平衡的，超感觉的，几乎像动物一样有预感的感官，能够从第一个现象中给他带来感性物体上的那种无与伦比的素材。然后这位无翼艺术家的神秘化学精确而缓慢地把这种素材变成思想，就像化学家从植物中和花朵中耐心地蒸馏出来芳香物质一样。叙事文学作家托尔斯泰惊人的简朴总是从惊人的，简直不计其数个别观察无法推算的复杂中产生的。他像医生那样，在把叙事文学的蒸馏程序用到他的长篇小说世界上以前，首先是从一张将军照片开始，从清点某个人身上一切身体特征开始。他曾给一个朋友写信说："您根本无法想象，对于我来说，这项准备工作，也就是必须首先深耕我随即想要播种的土地，是多么艰难。思考，而且不断地反复思考，各种事情如何才能与我所计划内容广泛庞杂的作品里正在形成的人物同时出现，实在是困难得令人可怕。考虑这么多的行动的可能性，然后从其中选取百万分之一，真是困难得令人可怕。"这个与其说是幻觉的不如说是机械的过程在每个人物身上都进行重复。所以可以计算出来，在这个耐心的磨膛里，必定要研碎多少花粉微粒，又新结成多少花粉微粒。每一个细节，每一个人物，都产生于数以千计的细节。每一个详情细节都产生于其他微小的事物。因为他用放大镜以冷静的，毫无差错的公正态度来研究性格学的每个特征。嘴巴是按霍尔拜因的风

格① 一条线又一条线刻画的，上嘴唇显出特有的反常现象，离开了下嘴唇。人们可以精确地看到某些心理效应引起的每次嘴角的颤动，还可以像画家一样揣摩微笑和愤怒噘嘴的习惯。然后他才慢慢地给上下嘴唇涂颜色，用看不见的手指抚摸肉体或者岩石，很内行地画上嘴周围稠密的小胡子。这样才形成了未加工的形态，纯是肌肉的嘴唇形态。这个形态现在通过它的独特功能，通过讲话的节奏，也就是通过与这个特别的嘴有机地适应的特别声音的典型表现而得到补充。像嘴唇一样，鼻子、面颊、下巴和头发也都以令人惊讶的准确精细定位在他所讲述的解剖图集上，一个细节与另一个细节都很精确地衔接在一起。所有这些观察，这些听觉的，声音的，光学的和运动机能的观察，然后都在艺术家看不见的实验室里又一次得到了彼此间的平衡。此后进行整理的艺术家就是从细节观察的惊人总和里抽取出了根源，混乱的一大堆细节观察经过仔细筛选就得到了压缩。——就这样，与过分丰富的观察相反，出现了对于成果极其有节制的利用。

到所有感官的东西全都像几何一样精确地固定下来的时候，也就是到身体完整无缺的时候，黏土泥人，这个视觉上构成的人，才能够开始讲话，开始呼吸，开始生活。在托尔斯泰的笔下，灵魂，心理，这个神圣的蝴蝶总是在仔细观察织成的千层网里捕捉得到。在托尔斯泰的天才对手，预言者陀思妥耶夫斯基的笔下，个性的形成过程恰恰相反，是从精神上开始的。

①汉斯·霍尔拜因（1497—1543），指小霍尔拜因，善长用洗练的线条作人物肖像的素描，不仅表现了体积和骨肉的质感，而且准确抓住了人物的性格。

对于陀思妥耶夫斯基来说，灵魂是首要的。身体只是松动和无关紧要地平放着，就像虫用外衣包着火红透亮，光闪闪的核心那样。在最愉快的瞬间里，灵魂甚至能熔化身体、能够上升，飞进感觉的苍穹，飞进纯粹的极度兴奋。但是在眼光敏锐的人，清醒的艺术家托尔斯泰的笔下，灵魂从来不能飞翔，甚至不能完全自由地呼吸一次。身体总是像个硬壳，沉重地披挂在灵魂上。因此即使是他的最轻松愉快的人物也绝对不能飞向上帝，也永远跳不出人间，远离开世界，而只能像搬运工一样劳苦，一步一步地，好像全身都挂在脊背上似的，气喘吁吁，拾级而上，走向神圣和纯洁，不断地为沉重的负担和人间俗事而疲惫不堪。在这位没有翅膀，没有幽默的艺术家笔下，我们总是痛苦地被提醒，我们是生活在一个狭小的世界上，我们是被死亡包围的，我们无法逃跑，也无法避开，我们在一生中都是被逼近的虚无包围着的。"我祝您有更多的精神自由。"屠格涅夫曾经颇有预见地这样给托尔斯泰写信说。我们也这样祝愿他的人物，能有更多的精神自由，更多的灵魂飞翔力，能以摆脱事实和身体，或者至少能够梦想到更纯净和更明亮的世界。

秋天的艺术，人们都这样称呼他的作品。这是因为，他的每一张草图都是无比鲜明清晰地从平坦无垠的俄罗斯大草原地平线中升起来的，枯萎与腐败的浓烈气息都是从灰黄色的树林里散发出来的。在托尔斯泰的风景中我们总是感觉到秋意：很快就要到冬天了，很快死亡就要进入大自然了；很快所有的人，包括我们中间这位永生的人在内，就要结束生命了。这是一个没有梦想，没有妄念，没有谎言的世界。这是一个惊人空虚的世界，甚至是一个没有上帝的世界——后来托尔斯泰才用生命的理念臆造出一个上帝，就像康德用他的国家理念臆造出他的

宇宙那样。在托尔斯泰的这个世界里除了严峻无情的真实以外没有别的光亮,除了同样严峻无情的清澈明净以外什么也没有。也许在陀思妥耶夫斯基笔下，精神的空间首先比这种均匀冷清的光亮使人感到更为阴沉，昏暗和悲惨。但是陀思妥耶夫斯基有时候用陶醉欣喜的闪电划破他的朦胧夜色，人们的心至少在那很短的瞬间里上升到了幻觉的天空。与此相反，托尔斯泰的艺术既不知道酩酊醉态，也不知道给人安慰。他的艺术总是纯粹神圣的清醒，透明，不使人陶醉，如同白开水一样——由于他的艺术神奇的透明性，我们可以俯视一切深渊。但是这种知识从来不使人完全入迷，不使人狂喜的心灵沉醉。他的艺术以其冷清无情的光亮，以其直透现实的精神使人郑重其事，进行深思，就像科学一样，但是不使人感到幸福，这就是托尔斯泰的艺术。

但是这位世上最博学的人自己对他那严峻目光的毫不宽容和清醒感受如何呢？这种毫不宽容和清醒是一种没有梦想的金色光辉的艺术，一种没有音乐恩惠的艺术！他在内心深处从来没有喜爱过音乐，因为音乐既不会给予他，也不会给予其他人一种令人愉快的，积极的人生思想。在他那冷酷无情的瞳孔前边整个人生的举动都是令人多么可怕地绝望呀！内心是一个颤动的和微小的体内机构,位于被死亡包在周围的空间寂静中。历史是大量偶然发生的事实毫无意义的混乱状态，肉体的人是一副会漫游走动的骨骼，只是在短暂的期限内穿上了温暖的生命外壳。这整个难以说明的无序传动装置都是毫无目的的，就像是奔腾的流水，或者说就像是枯黄的树叶。三十年后声望大振的托尔斯泰突然偏离开了他的艺术,这真的是那么不可理解吗？他渴望他的行为产生影响，解除种种困难，使别人生活得轻松

起来，他渴望一种“在人身上唤醒更高级和更善良的感情”的艺术，这真的是那么不可理解吗？他也曾想去拨动响如银铃一样的希望七弦琴，在它轻微地拨动时，便开始在人性的胸膛里虔诚地发出声音，对乡土的思念使他渴望一种摆脱和消除人世间一切沉重压迫的艺术，这真的是那么难以理解吗？但是白费力气！托尔斯泰极其明亮的眼睛，清醒的眼睛，而且是过度清醒的眼睛，能够如实地看待生活，从来认为生活笼罩着死亡的阴影，是黑暗的，悲惨的，而非其他。从他这种不会撒谎，也不愿撒谎的艺术中从来不能直接产生真正的精神安慰。上年岁的人的愿望可能是清醒的，因为他只能把真正的现实生活视为悲剧性的，并且只能描述生活自身的改变，使人变得更好，通过道德典型给人以安慰，而非其他。实际上，托尔斯泰这位艺术家在他的第二个时期里已经不再满足于简单地表现生活，而是要通过把艺术用于为弘扬道德和提高情操服务来自觉地为他的艺术寻求一种意义，一种伦理学的任务。他的长篇小说和中篇小说，都不仅仅是要对世界进行描摩，而是要重新改组世界，并且产生“教育的”作用。在这个阶段里托尔斯泰开始写一种特别的，想要成为“传染性的”艺术作品。这就是说，是要通过事例告诫读者防备不公正，通过善良的典范使读者坚强起来。晚年的托尔斯泰就从单纯的生活作家上升成了生活的法官。

这种有目的的，教义性的倾向在《安娜·卡列尼娜》中就已经表现得很明显了。在这部书里命运中的道德行为和非道德行为已经分离开来。渥伦斯基和安娜，性欲的人，无信仰的人，强烈激情的利己主义者都受到了“惩罚”，被投进了心情焦躁不安的炼狱。与此相反，吉蒂和列文则被提升进了净界。在这里，托尔斯泰这位迄今为止是不可收买的描述者第一次表现出来拥

护或者反对自己所创造的人物的党性。那种像教科书一样强调基本信仰的宗教论倾向，那种好像要用惊叹号和引号进行写作的倾向，那种教义性的次要意图，都愈来愈忍耐不住，要挤到前面来。在《克罗采奏鸣曲》里，在《复活》里，归终只有诗意浓浓的单薄衣服还包裹着赤裸裸的道德神学，而圣徒传说就是（以庄严的形式！）为传道士服务的。对于托尔斯泰来说，艺术逐渐地不再是最终目的了，不再是目的本身了。现在他能够喜爱"美丽的谎言"，只要这谎言是为"真理"服务的，但不再是像以往那样为制造现实的真实，为制造感性的一灵魂的真实性服务，而是正如他所说的，为给他揭示出他的危机的宗教真理服务。从此以后托尔斯泰不把表现得完美的书称为"好"书，而只是把那些促进"善良"，更耐心，更温和，更符合基督教，更充满爱意地帮助人的书称为"好"书。因此他觉得诚实而平庸的贝特霍尔德·奥尔巴赫①比"害人虫"莎士比亚更为重要。标准量器从艺术家托尔斯泰的手里愈来愈滑落到了道德说教者的手里。他这位无与伦比的人性描述者在人性改良者和道德主义者的面前自觉而且恭敬地后退了。

然而艺术如同一切神圣的东西一样，是不容许有异议的，是嫉妒的，它要对欺骗它的人进行报复。在要求艺术服务于，不自由地从属于一种所谓更高的权力的时候，艺术就会暴躁地避开这位大师托尔斯泰，而且恰恰就在他用教义塑造人物，使人物强有力的感官性变得疲惫和苍白无力的地方。灰色和冷静的理智之光像雾一样弥漫过来，人们就在通过逻辑的冗长叙述中

①贝特霍尔德·奥尔巴赫（1812—1882），德国作家，他的代表作为多卷本的《黑森林地区的农村故事》。

踉踉跄跄，艰难地摸索着走向结尾。如果说后来他喜欢从道德的狂热主义出发把他的《童年回忆》《战争与和平》以及中篇杰作称之为“恶劣的，没有价值的，无关紧要的书”，那原因是这些书只满足了美学要求，也就是只满足“一种低级方式的享受”——阿波罗①，听听这话！——事实上，这些书却依然是他的优秀作品，而那些有目的和进行道德说教的书才是陈腐有害的。因为托尔斯泰愈是沉醉于他的“道德专制主义”，那么他离开自己天才的原始成分也就是感觉的真实性便愈远，他作为艺术家便愈加不稳定：是他像安泰一样，他的一切力量都来自大地。如果托尔斯泰用他那庄严的，钻石般锐利的目光注视感性的事物，那么，他直到最后的耄耋之年始终都是有创造性的。如果他摸进了云雾般的东西中，摸进了形而上学的东西里去，那么，他的分量便惊人地降低了。所以，看到一位艺术家想要在精神的中飘荡和飞舞，用了多么强的暴力，而命运却注定他迈开沉重的脚步走在我们坚硬的土地上，去开垦，去犁耙土地，像现代其他人那样去认识和描写，这几乎是令人震惊的。

在一切作品中和所有的时代里永远重复的悲剧性矛盾是：信念坚定的思想和想要令人信服的思想本来是要提高艺术作品的，却多半降低了艺术家。真正的艺术是利己的，真正的艺术除了它自身及它自身的完善以外，不想要任何别的东西。纯粹的艺术家只可以思考他的作品，不可以思考他为作品选定的人性。托尔斯泰在用无动于衷和不可收买的目光表现感性世界的时候，总是最伟大的艺术家。一旦他变成了悲天悯人的人，想要用他的作品来进行帮助、改良、引导和教育的时候，他的艺

①阿波罗（Apollo）是希腊神话中的光明和艺术的神。

术便失去了感人的力量，他的命运也把他变成了比他所有的人物更加令人震惊的人物。

自我描述

认识我们的生活，就意味着认识我们自己。

致鲁沙诺夫的信，一九〇三年

他那严厉的目光无情地看待世界，也无情地看待他自己。托尔斯泰的性格不论是在人间世界的内部还是在人间世界的外部都不能容忍模糊不清，施放烟幕和遮盖掩饰。他作为艺术家习惯于强制性地精确看到一行树的或者一条惊跑的狗颤抖运动的细致轮廓，他不能容忍自己是个迟钝麻木和模棱两可的杂拌。因此，他那强有力的研究欲望从很早的时候起就不可抗拒和从不间断地是针对自己："我一定要完全彻底地了解自己。"——十九岁的时候他就在日记中这样写道。像托尔斯泰这样狂热地相信真实的人除了做个充满激情的自传作家以外，什么也干不成。

然而自我描述与描述世界不同，决不会由于在艺术作品中达到过的成就而完全休息下来。自我从来不会由于阐明而完全得以透析，因为一次性的观察不能完成对不停变化的自我的描述。因此伟大的自我描述者都是毕生重复画自绘像。丢勒、伦勃朗、提香都是对着镜子开始画他们最早的青年时代的作品，并且到手垂落下来才放开。因为在自己身体形态上，固定不变的和流动变化的都同样在吸引他们。描绘真实的伟大的托尔斯泰

正同样是无法胜任他的自我描述的。正如他说的，他在确定的人物形象里几乎没有表明自己，不管那是在聂赫留朵夫身上，还是在沙里金身上，在皮埃尔身上，或者是在列文身上，他在完成的作品里再认不得自己的面貌。为了把握住更新的形态，他只好再从头开始。但是正如艺术家托尔斯泰追求自己精神的影子一样，他的自我也不知疲倦地在精神逃亡中继续逃跑，总是有新的未完成的任务。这位意志巨人总是觉得一再受到新的引诱去征服它们。因此在那六十年间他所写的作品里没有一部不是在某个人物身上包含着托尔斯泰自己的轮廓，也没有一部单独地包含着他这一个人的广度。他所有的长篇小说、中篇小说、日记和书信作为整体才是他的自我描述，但也是本世纪里一个人遗留下来的最多样式，最清醒，也最有连续性的自绘像。

因为他这个只能描述经历过和真切感受到的事情的非虚构者从来不能把自己，把他这个活生生的人，把他这个有真切感受的人，排除在视野之外。他不得不连续地，强制性地，经常违反心意地，而且总是在清醒的意志之外进行研究、观察、说明和“保护”自己的生命。因此，他自传中的狂怒没有一刻是平静的，有如他胸膛里的心跳和头脑里的思维活动不能停歇一样。对于他来说，写作永远是根据自我和报导自我。因此没有一种自我描述的形式是托尔斯泰不曾使用过的，如单纯机械地核查事实的回忆，教育的考查，道义的考查，道德上的谴责和内心的忏悔，还有作为自我抑制和自我激励的自我描述，作为美学文件和宗教文件的自传——不，我们列举不完表现自我描述主题的一切形式。从他的日记中我们对他七十岁时的了解不亚于对他八十岁时的了解。我们对他青年时代的强烈爱情，他的婚姻悲剧，他内心的思想，如同对他最庸俗的行为一样，都

有了档案式的确切了解。因为托尔斯泰要求把他的生活领到“敞开的房门和窗口跟前”，这和“紧闭双唇”地生活的陀思妥耶夫斯基完全相反的。我们确切地认得他的每个眼神，每个脚步。我们熟知他八十年中每个最短暂和最无足轻重的插曲，就像熟知他在无数复制品中的身体形象一样。例如他在补鞋的时候，他在与农民谈话的时候，他在骑马的时候，他在扶犁的时候，他在伏案写作的时候，他在室外打网球的时候，他在与妻子、朋友、孙女聚在一起的时候，他在睡觉的时候，甚至他在死了以后。此外这种无可伦比的身体与精神的描述和自我纪录还表现了他对整个周围环境的无数回忆和描绘，有他的妻子和女儿，还有秘书、记者和偶然前来的访客：所以我相信，用木材化成为托尔斯泰回忆录的纸张，就能够再度建造起雅斯纳亚·波良纳的森林。从来没有一个作家自觉地无所隐讳地生活，也很少有这样心直口快的人对别人敞开心扉。自歌德以来我们还没有通过这样外部观察和内部观察而无保留地文献化了的形象，如托尔斯泰的。

托尔斯泰的这种强迫性自我观察可以追溯到如他的意识一样久远。他早在美好愉快地蹒跚学步的幼儿身体里就已经开始了，远比会说话还要早，而且一直到他八十三岁卧床弥留之际，想说的话再不能说出来的时候才结束。在从开头的沉默到终结的沉默之间这么一个巨大的空间里，没有一个时刻没有说话和没有文字。十九岁的时候，他这个刚离开中学的大学生就给自己买了一个日记本，随即在前几页上写起来：“我从来没有使用过日记本，因为我看不到这种日记本的好处。但是现在随着能力增长，我也忙起来了。我能够紧随着日记本，紧随着我发展的进程。日记里应当包含生活的准则，在日记里还一定要预先

勾勒出我未来的行为。”他完全遵照商人的方式，首先给自己立了个义务的账户，立了关于意图和成就的借方和贷方。这个十九岁的人已经完全领悟了他自身所带来的资本。在第一次自我进行盘点的时候，他就随即断言，他是一个“特殊的人”，担负着“特殊的”任务。但是这个半成年人已经无情地指出，为了迫使他这个本性懒惰，意志不坚和追求感官享受的人在道德方面作出真实的生活成就，他还必须培养起多么巨大的意志力。于是为了不丧失自己星星点点的力量，他给自己建造一个每天工作成果的监视器。为了在教育方面看得清楚，还有——我们不得不总是重复托尔斯泰的话——为了“卫护自己的生活”，他的日记本最初是起兴奋剂作用的。例如这个小伙子以毫不留情的严厉态度这样总结一天的事情说：“从十二点钟到两点钟与比基切夫谈话，过分坦率，虚荣，自欺欺人。从两点钟到四点钟做体操，毅力和耐力都不够。从四点钟到六点钟吃午饭，去采购些不大急需的东西。呆在家中没有写东西，原因是懒惰。我还没有拿定主意，是否应该到沃尔康斯基那里去。在他那里很少说话，原因是胆怯。我的言谈举止不佳，因为我胆怯、虚荣，思考不周，软弱，懒惰。”这个小伙子的手那么早而且又那么毫无顾忌地坚决卡住了自己的喉咙，这只强有力地卡喉咙的手在六十年里没有放松过。八十二岁的托尔斯泰还像这个十九岁的小伙子一样，在他疲惫的身体不能完全听从意志的斯巴达式纪律的时候，依然给自己准备着皮鞭，照样儿在老年日记中写下了骂自己的话：“胆怯，恶劣，迟钝。”

但是艺术家也像早熟的道德学家一样，几乎同时也要求在托尔斯泰身上表现出自己的形象。所以他在二十三岁的时候就开始了写一部三卷本的自传——在世界文学史中这是绝无仅有

的！看镜子是托尔斯泰的第一步观察。他这个年轻人当时对世界还一无所知，所以在二十三岁时就选定绝无仅有的经历即他自己的童年时代作为观察对象。正如十二岁的丢勒为了画下自己女孩般那样狭长的，还没有阅历揉出皱褶的孩子面孔而拿起银画笔一样天真，当时胡子拉碴的少尉托尔斯泰作为被封闭在高加索某要塞里的一个炮兵也出于玩一玩的好奇心，尝试着讲述起了自己的《童年》《少年》和《青年》。他当时没有想到，他是在为谁写作。至少那时候他没有想到文学、报刊和公众。他本能地顺从着通过描述达到自我净化的渴望，这种模糊的欲望还没有被明确的意图照亮，更没有——像他后来变得急切要求那样——“突然领悟到道德要求的光辉”。这个驻守高加索的小军官出于好奇和无聊在纸上绘出了自己的故乡和童年的水彩画。这时候他对于后来在托尔斯泰笔下突然出现的救世军姿态、“忏悔”和“宽容行善”的意愿还一无所知。他还努力把“他青年时代令人憎恶的事情”都刺目地和警戒性地公之于众——不，对谁也没有用处。这个二十三岁的年轻人完全是出于一个“除了从小孩子长大过来”以外没有任何阅历的小青年玩一玩的幼稚冲动而描写了一些生活现象、一些初步的印象，还有父亲、母亲、亲属、教育工作者、人、动物和大自然。这样无忧无虑地编造故事距离那个由于自己的地位而深感有责任以忏悔者的身分站在世界面前，以艺术家的身份站在艺术家面前，以有罪的人的身份站在上帝面前，并且作为自己谦卑的范例站在自己面前的自觉作家列夫·托尔斯泰所作的深刻分析有十万八千里。他那时进行讲述，不过是以一个久居异地，思念故乡温暖环境，思念早已是人去物在的庄园的年轻贵族的身份而已。后来发生了始料不及的事情，他无意间写的自传使他出名了。这时候他

便立即搁笔，停止了写作续编《成年》；这位著名作家再也找不回无名者的声音，这位深沉的大师再也没能成功绘制出像雕像一样纯真的自画像来。半个世纪过后——在托尔斯泰笔下，一切数字都像俄罗斯的土地一样广阔——青年时代出于玩一玩的冲动想要完整系统地描述自己的思想才再度使这位艺术家忙碌起来。但是由于他转向了宗教，这项任务也就发生了变化。托尔斯泰就像把他的一切思想都转向全人类那样，也把他的生平传记完全面对全人类，以便全人类在他“洗涤灵魂”之中自身也得到去污清秽。“最大可能真实地描述自己的生活，对于每个人都具有重要价值，所以必定对所有的人都很有益处。”他就是这样纲领性地宣布他的新的自我展示，这位八旬老人还不厌其烦地为这种有重要意义的自我辩解作了一切准备。但是这项工作他刚刚开始就又放下了，尽管他始终“都认为，这样一部完全忠于真实的自传……比所有那些充满于我的十二卷作品里的废话和人们至今还在把我不应得到的重要性归之于我的废话都更为有益”。这是因为他的真实性的标准随着对自己生存的悟解力而逐年有所增长，他认识到了一切真实的多义性，深不可测和转变能力的形态。如果说那个二十三岁的年轻人无忧无虑地用滑雪板呼啸着滑过了像镜子一样光滑的平野，那么，这位后来变成充满责任感的人，这位学识渊博，寻求真理的人却气馁地退缩了。对“不可避免地要蔓延到每一本自传里的不充分和不诚实”他感到害怕。他担心的是，“即使自传不是直接的谎言，但是这样的自传也会通过错误使用的判断，通过有意地把善的亮度增强，掩饰含有劣迹的事情，从而变成为谎言”。因此，他坦率地承认：“后来我决定不隐瞒我生平的任何卑劣行为，写下毫无掩饰的真实的时候，我又对这样的自传必定会产生的影响

害怕起来。”但是我们不必为他放弃写自传的损失感到过分惋惜，因为从他在那个时期的笔记，也就是他的“忏悔”里边，我们可以确切地知道，自从托尔斯泰的宗教危机以来，为了他对真理的需要，他那种进行描述的意愿总是不可避免地要变成鞭笞派狂热教徒那种对自我鞭笞的兴趣，并且把每一次坦白都包裹在一阵痉挛的自我辱骂之中。晚年的托尔斯泰早已无心再去描述自己，而是只想谦卑待人，“说出那些他自己羞于承认的事情”。这样那种不可更改的自我描述由于对他所谓的“卑劣行为”和罪过进行了猛烈谴责而很可能变成了对真实情况的扭曲。除此以外，我们可以完全没有他的自我描述，因为我们反正已经拥有了他的另外一种自传，确切地说是包括他的生平，他的时代的自传，这就是他的作品、书信和日记的总和，除了歌德以外，这也许是一位作家关于自己讲得最完整的自传。《哥萨克》里边的贵族青年军官奥列宁为逃离莫斯科的忧郁苦闷和无所事事，进入职业和大自然中去寻求自我，他与青年炮兵上尉托尔斯泰直到衣服上的每根丝线和脸上的每条皱纹都完全相符。《战争与和平》里边冥思苦想，严肃谨慎的彼尔·别竺豪夫及其后来的兄弟，《安娜·卡列尼娜》里边的寻神者，热情地致力于生存意义的地主列文，从体格上看，显然就是处于危机前夕的托尔斯泰。谁也不会认错这位著名人物披着《谢尔盖神甫》的僧衣进行的争取圣洁的奋斗，谁也不会在《魔鬼》中认错年迈的托尔斯泰对性感艳遇的抗拒，谁也不会在他最值得重视的人物聂赫留朵夫（这个人物贯穿在他的全部作品里边）身上认错隐藏得很深的他自己本性的理想形象，承担起他的一切意图和道德行为的理想的托尔斯泰。甚至《光在黑暗中发亮》中的那个沙里金也披戴着稀薄的伪装，并且在家庭悲剧那一场里

把托尔斯泰完全暴露出来了，所以演员们至今还总是采用他的假面具。像托尔斯泰这样心胸广阔的人必定要分配到许多人物身上，正如歌德的诗一样，托尔斯泰的散文作品也正是相当于一部绝无仅有的，纵贯一生连续下来的，一个个情景互相补充的长篇忏悔录，以致在形形色色的精神世界里，几乎没有一处空白的，未曾研究到的地方，没有一个 terra incognita（未知地区）。在这里一切社会问题，一切家庭问题，一切叙事诗问题与文学问题，一切尘世的问题以及形而上学的问题都得到了研究。自从歌德以来，我们还从来没有见到过如此全面，如此详尽地阐述一个现世作家的精神道德作用。正因为托尔斯泰完全像歌德一样，在似乎超人的人性中完全描述了正常的人，健康的人，描述了这个该类中出色的标本，即永恒的自我和无所不包的我们。所以我们就像在歌德那里感受到的那样，托尔斯泰的传记是自身完成的生命的一个完美的形式。

危机和转变

> 一个人意识到他的自我的时刻就是他一生中最重大的事件；这个事件的后果可能是最令人舒心的，或是最令人可怕的。
>
> **一八九八年十一月**

每次危害都会变成恩惠，每次阻碍都会变成创造的帮助和幸运动力，因为它能用暴力激起未知的灵魂力量。对于富有诗意的人来说，最有危害的莫过于满足和道路平坦了。托尔斯泰

的人生历程只有一次见识到了这种忘我的放松，这种常人的幸福，这种艺术家的危险。在他奔向自我的朝圣之旅中，他那不知满足的心灵只有过一次休息。那是他八十三年的一生中的十六年。托尔斯泰只是在从结婚到完成《战争与和平》与《安娜·卡列尼娜》这两部长篇小说之间的这段时间里是与他自己和他的工作和平相处的。连他的日记——他的良心的奴仆——也沉寂无声了十三年（1865—1878）。托尔斯泰这个幸运的人，这个陷入作品中的人，不再观察自己，而是一心观察世界了。他不去向人请教，因为他生了七个孩子和创作两部最有影响的叙事文学作品。当时，也只有在当时，托尔斯泰是像所有那些无忧无虑的人一样，生活在家庭里正派市民的个人主义中。他生活得幸福，满足，因为他从“探询为什么的可怕问题”中解放出来了。“我不再为我的处境冥思苦想（一切冥思苦想都过去了），也不再在我的感受中搜寻探索。在与我的家庭的关系中我只有感觉，而没有进行思考，这个情况使得我有了很大的精神自由。”自我忙碌没有阻碍内心流动的形象，守卫道德上自我的无情岗哨困倦得退去了，给艺术家留下了自由活动，也就是充满感性享受的娱乐。在那些年代里他变得著名了。列夫·托尔斯泰，他把财产增长了四倍，他教育自己的孩子，他扩大住房。但是这位道德的守护神并未被允许长此以往地继续满足于幸福，饱享荣誉，发财致富。他总是从每一个形象塑造返回到完整的自我塑造的自身作品那里。因为没有神召唤他进入苦难，所以他要自己迎着苦难走去。因为外界没给他造成什么遭遇，所以他就要从内部创作自己的悲剧。这是因为生活——不管是多么强劲有力的生活！——总是要保持在动荡不定的状态里。如果从外部世界停止了输入遭遇，那么，精神就会从内部挖掘新

的喷泉，使生存的血液循环不致枯竭 。托尔斯泰在将近五十岁时的经历使他的同代人觉得是令人无法解释的意外事件：那就是他突然间离开了艺术，皈依了宗教。我们切不可把这个现象看作是异乎寻常的现象——在他这个非常健康的人的发展中寻找反常现象是徒劳无功的，在托尔斯泰那里历来只有摆脱猛烈的感受是异乎寻常的。因为托尔斯泰在人生五十岁时的转变不是别的，只是表现了一个过程，在大多数人身上这个过程由于形象感较弱而显现不出来：这就是身体精神的有机体不可避免地要适应临近的年龄，即艺术家的更年期。

“生活停顿了，而且变得令人毛骨悚然。”他就是这样讲述他精神危机的开头。他这个五十岁的人达到了一个临界点，血浆创造性的成型能力开始减弱，精神转向僵化状态。感官不再雕塑家般地那样奋勇突进，印象的色彩力变得苍白了，像头发一样开始了第二时期的，歌德同样，告诉我们有这样一个时期。在这时候热情的感官娱乐升华成了概念的榨汁器，对象变成了幻象、肖像变成了象征。正如各种深刻的精神变化一样，最初引起身上轻度的不舒服也会导致这样一种变异，一种精神上对寒冷的恐惧，一种可怖的贫困化使不安的灵魂骤然感到颤栗。于是身体上灵敏的地震仪立即就绘出了将要来临的震动（在每次发生变化时歌德都有神秘的疾病！）。但是——我们现在刚刚踏上被照亮的地区——在内心还不会指明这种来自黑暗的袭击的时候，身体机构里就已经自动地开始抵抗了。那就是在心理与肉体之间的转换，没有知识，没有人的意志，而是出于天性难明究竟的预防措施。正如在寒冷来临之前很久动物就长出一身温暖的冬季长毛那样，人的灵魂在第一个年龄过渡的时刻，刚跨过顶点就长出来一层新的精神保护衣，一层厚厚的防御性外

壳。从感官到精神的这种深刻转换，也许是起自腺细胞的机构，并且颤抖着进入创造性生产的最后震动。更年期作为灵魂震动在形成时也伴有流血和危象，就如同青春期一样，即使——你们心理分析学家和心理学家都前来！——在身体上几乎听不到病因迹象，更不要说观察不到什么精神的病因迹象。至多在妇女身上——性萎缩现象表现得更严重，更需要医疗，成为几乎摸得到的形态——可能积累了一些具体的观察。与此相反，男子的精神转换及心理学审定的精神结论至今还完全无人研究。因为男性的更年期几乎被一致认为是重大转换诸如宗教、创作和理性等等升华的最佳时期，是披在轻轻渗血的生存外边的保护衣，是减弱了的感性的精神代用品，是取代逐渐减弱的自我感受即消退的生命力的强化了的世界感受。男人的更年期完全是对青春期的补充，在受过危害的人身上同样有生命危险，在性格激烈的人身上同样的激烈，在有创造性的人身上同样有创造性。这样就引起了另一个色彩绚丽和有创造力的灵魂时期，在上升和下降之间引出一种新的，精神上的中老年恋爱。我们在每个重要艺术家那里都遇到了这种无法避免的危机时刻，当然没有一个艺术家的危机时刻像托尔斯泰的危机时刻这样剧烈得翻江倒海、火山一般，几乎是毁灭性的。从实际的可能性来看，从适当的客观性来看，对于托尔斯泰来说，在他五十岁的时候，实际上也无非是发生了与他的年龄相当的事情。那就是，他感到自己衰老了。这就是一切，这就是他的整个经历。他有几颗牙掉落了，他的记忆力衰退了，他有时候头脑昏昏，深感疲惫。这些都是一个五十岁的人常有的现象。然而托尔斯泰这个极其壮实的人，这个完全是在江河中，而且是在泛滥的江河中充实起来人，在秋意的第一点气息中就立即觉察到自己已经枯萎和

熟透了。他心想，“人如果不为生活所陶醉，那么，他也就再不能生活了。”一种神经衰弱的萎靡不振，一种不知所措的心烦意乱，侵袭了他这个异常强壮的人。他不能写字，也不能进行思考。——“我的内心在睡觉，而且无法苏醒。我感到不舒服，我已经没有了勇气。”——他像拖一副镣铐一样把“无聊而平淡的安娜·卡列尼娜”拖到了终结。他的头发突然都变成了灰白色，额头上刻画出了许多皱纹。他经常有反胃现象，感到关节虚弱无力。他冷漠地陷入沉思，并且说道，他“再没有什么可高兴的了，对生活再不期待什么了，他很快就要死了”，他“在全力以赴争取离开生活”。在他的日记中，前后相连，出现两次刺目的记述：先是“对死亡的恐惧”；过了几天又是“Il faudra mourir seul ”（是要孤零零地死去了）。但是死亡——我试图在对他的生命的描述中阐明死亡——对于他这个生命巨人来说是最为可怕的念头，因此，一旦他巨大的行囊上有一两条缝儿似乎开了线，他就会立刻战栗起来。

当然这位天才的自我诊断医生在用鼻孔嗅寻灾难的时候，并没有完全错误。因为实际上，原来的托尔斯泰的某些东西是在这次危机中彻底地死去了。迄今为止托尔斯泰还从来没有向世界询问过世界的形而上学的意义。他只是对世界进行观察，就像艺术家观察自己的模特儿那样。当他为世界画像的时候，世界就听话地站在他的对面，听任他抚摸，听任他用进行创作的双手把握。他突然觉得这种天真的快乐，这种纯粹雕塑家的观察不会再有了，事物不再完全屈从于他了。他觉察到，事物对他隐藏了什么，是一段经历，或是某个问题。他这个眼睛最明亮的人第一次感觉到生存是一种秘密。他预感到一种他仅用外部的感官不能领悟的意义。托尔斯泰第一次懂得了，要理解这

种奥秘，他需要一种新工具，那就是学识更渊博的眼睛，觉悟更高的眼睛，能够思维的眼睛。通过事例能把这种内部的变化解释得更明白易懂。托尔斯泰在战争中上百次看到过人的死亡，他作为画家 ，作为作家，作为单纯进行反映的瞳孔，作为感受到事物形体的视网膜对此进行过描述，而没有去询问那些人的惨死是对还是错。现在他在法国看到罪犯的人头从断头机上扑腾一声掉落下来，心中顿时愤然冒起一种反对整个人类的道德力量。他这位主人，老爷，伯爵，从他的庄园的农民身边走过成千上万次。他骑马奔驰，尘土扬到农民的衣服上，还心不在焉地接受谦卑的农奴的敬礼，视为理所当然。现在他才第一次注意到，农奴们都是光着脚的，都很贫穷，第一次注意到他们那令人惊骇的无权生存状态。于是他便在内心里第一次给自己提出了这样一个问题：面对他们的急需和辛劳，他自己是否有权利继续保持无动于衷？在莫斯科，他的马拉雪橇无数次从成群结队，啼饥号寒，冻得发僵的乞丐身边呼啸而过，却从来没有把头转向他们，或者对他们稍加注意。对于他来说，贫穷、不幸、压迫、军队、监狱、西伯利亚，都是理所当然的事，就像冬天下雪，桶里边盛水一样。现在在一次户口调查中这位觉醒者突然认识到了，无产者的可怕处境是对他的丰衣足食的一种谴责。自从他不再感到人性是必须“进行研究和观察思考的”单纯素材以来，他内心里宁静的，美丽如画的生存秩序就崩溃了。他再不能像个冷酷雕像家似地看待生活，而是一定要不断地询问意义和荒谬之处。他不再觉得一切人道之举都是自愿的，自我中心的或者内向性格的，而是觉得都是社会性的，友爱的，外向性格的。包括所有一切的集体的意识如同疾病一样“侵袭”了他。他呻吟说：“不能进行思考——进行思考实在太痛苦了。”然

而自从这只良心的眼睛忽然睁开以来，人类的痛苦，世界的原始痛苦，就不可更改地变成了他自己的事情。正是从对虚无的神秘恐惧中产生了对宇宙万物的一种创造性的新恐惧。对这位艺术家来说，正是从他的完全放弃自我的中间产生了现在按照道德标准再次建造他的世界的任务。就在他预料死亡来临的时候，出现了再生的奇迹。于是就产生了这样一个托尔斯泰：人类不仅是把他作为艺术家，而且是把他作为最有人性的人来尊敬的。

但是在那崩溃隆隆作响的时刻，在那“苏醒”前不稳定的瞬间里（如托尔斯泰后来感到宽慰地对他那令人忧虑不安的状态的说法），他这个在变化中感到惊讶的人却还没有想到转变。在良心的另一只新眼睛在他内部睁开以前，他是完全茫然的，只觉得周围是一片混乱，是无路可走的黑夜。“如果生活是如此可怕，那么，活着到底是为的什么呢？”他提出了传道书的一个永恒的问题。如果耕田只是为了死亡，那么，人们何苦要费那样的气力呢？他像是一个绝望的人，在漆黑一团的世界苍穹中摸索墙壁，以求在什么地方找到个出口，找到一种自我拯救，找到微弱的明亮，希望的星光。他看到没有人从外部给他帮助，使他顿然领悟，这时候他才有计划地，系统地和一阶一层地给自己挖矿井坑道。一八七九年他在一张纸上写了这样一些“不明白的问题”：

1. 活着为什么？
2. 我的存在有什么原因？其他每个人的存在有什么原因？
3. 我的存在有什么目的？其他每个人的存在有什么目的？
4. 我感觉到的那种善与恶的分裂意味着什么？它要干什么？

5. 我应该怎样生活？

6. 死亡是什么？——我怎样才能够拯救自己？

“我怎样才能够拯救自己？我应该怎样生活？”这就是托尔斯泰的可怕的呼喊。这是危机的利爪在凶狠地撕裂他的心。他就这样刺耳地喊了三十年，一直喊到嘴唇不听使唤的时候为止。对于感官传送来的好消息，他不再相信了，艺术给不了他安慰。青年时代狂热的醉态现在残酷地清醒了。寒气从四面八方涌了上来。我怎样才能拯救自己？这呼声变得愈来愈加急切，这是因为这种看来无意义的事情是不可能没有意义的。理性只能了解活的东西，但是不能够了解死亡。因此就必须有一种新的，就是另外一种精神力量，来领会这种无法理解的事情。因为他在自己身上，在他这个无信仰者的身上，在他这个感性人身上找不到新的精神力量，所以他便在media in vita，也就是在人生道路中间突然谦卑地跪倒在上帝面前，轻蔑地抛开了使他无限幸福了五十年的人世学问，狂热地请求得到一种信仰：“主啊，给我一种信仰吧！让我也帮助其他人找到这种信仰吧。”

假基督教徒

我的上帝，只在上帝面前生活，是多么艰难呀，像那些被掩埋在矿井中间，明知永远出不来，而且也不会有人知道他们在那里是如何生活的人们那样生活，是多么艰难呀。但是人们必须，必须这样生活，因为只有这样的生活

才是一种生活。主啊，帮助我吧！

日记，一九〇〇年十一月

“主啊，给我一种信仰吧！”托尔斯泰冲着迄今为止他所否定的上帝发出绝望的呼喊。但是看来这位上帝不肯满足那些向他提出过分激烈要求的人。因为托尔斯泰把强烈的急躁，也就是把他的最大罪恶，带到了信仰里去。只要求有一种信仰是不够的，他必须立刻拥有信仰，要一夜间就完成，而且要如斧子一样方便，可以用来砍伐全部怀疑的荆棘丛林。因为这位习惯于被奴仆们殷勤侍奉的贵族老爷也受到那些听得清，看得明，迅速送来世界上一切知识的感官的服务，所以他这个控制不住感情，性情无常，固执己见的人就不肯耐心地等待。他不愿意像僧侣那样坚定地细心倾听逐渐渗透下来的上边的光明——不，他要在黑暗的内心里立刻重现白天的明亮。他那激烈的，冲垮一切障碍的精神想要纵身跳起，猛劲一冲就奔向“生活的意义”——“上帝知道”“上帝思考”，他就这样若有所失地，几乎是亵渎神明地念叨着。他希望能够把信仰、当基督教徒、谦卑地生活和永住上帝心中都利利索索一蹴而就地学到手，就像他现在一头白发的时候来学习希腊文和希伯来文一样，在六个月以内，顶多在匆匆的一年以内，就变成了一名教师，一名神学家，或者一名社会学家。

但是到哪里能够这么突然地找到一种信仰呢？难道人在自身里就没有信仰的种子吗？一个人如果五十年来只是作为自觉的，原始俄罗斯的虚无主义者，以观察者的无情目光来评价世界，而且在这个世界里他只觉得自己是重要的和本质的，那么，他怎么能够在一夜之间变成富有同情心，善良，谦卑，待人温和

的托钵僧呢？怎么能够用一次举手之劳就把这种岩石般坚强的意志弯转成宽容的人类之爱呢？到哪里学习信仰？到哪里学会信仰？学会为了更高尚的，超凡脱俗的威力而沉醉呢？托尔斯泰自言自语说，接近那些已经具有信仰或者至少预言要有信仰的人，不言而喻，也就是接近了东正教的圣母，接近了教会。于是托尔斯泰便立即（因为他这个急不可待的人不允许自己浪费时间）跪倒在圣像面前，进行斋戒，朝拜修道院，与主教们，与教士们进行讨论。他读破了四福音书，苦修三年，信奉起了东正教。但是教会的气流把空虚的袅袅香烟和严寒吹进了他已经结冰的内心，所以他不久就失望地永远关上了他与东正教教义之间的大门。他认识到了，不，教会是没有正确的信仰的，或者毋宁说，教会把生命之水渗漏掉了，浪费光了，搀上假了。于是他又继续寻求：兴许哲学家们，就是思维的教师们，对于这种令人害怕的“生活意义”知道得更多，托尔斯泰很快便狂暴急切地开始了漫无目的地交错阅读古今所有的哲学著作（他读得太快，以致没能消化，没能理解）。他首先读的是每种灵魂阴暗的永久姘夫叔本华，然后是读苏格拉底、柏拉图、穆罕默德、孔子、老子、神秘主义者、斯多噶派、怀疑派和尼采。但是为时不久他就把这些书全都合上了。这些人也没有其他观察世界的工具，有的与他的没有什么不同，即极其敏锐的，痛苦地进行观察的理智。他们也只是些迫不及待地奔向上帝的人，不是在上帝那里得到安静的人。他们为思想创建了体系，但是没有创造出受到惊扰的内心的平静。他们给了人知识，但是没有给予人安慰。

正如一个饱受折磨，药石无灵的病人拖着虚弱的身躯走向老太婆和乡村庸医一样，托尔斯泰这个最有智慧的俄国人，在他人生的五十岁的时候，走向了农民，走向了“大众”，为的是

最后向这些没有受过教育的人学习真正的信仰。是的，他们是些没有受过教育的人，没有受过书本迷惑的人，他们这些受穷受苦的人，受尽折磨的人，毫无怨言地服徭役的人，如果死亡在他们中间蔓延滋长，他们就像畜牲一样默默无言地躺倒在某个角落里。他们没有产生怀疑，因为他们不进行思考。这是sanctasimplicitas，就是神圣的纯朴。然而他们必定还是有某种秘密，否则他们就不会那么恭顺，那么毫无愤慨地低下头来。他们在自己的浑浑噩噩之中必定知道某些智慧和敏锐的英才也不知道的东西，他们感激敏锐的精神，这些理智上的落后者，灵魂上走在我们前边的人。"像我们这样生活是错误的；像他们那样生活是正确的"——因此上帝就从他们容忍的生存中明显地升了起来。与此同时，精神，求知欲望，连同他的"游手好闲和放荡的贪欲"都离开了内心的真正光源。如果他们得不到安慰，如果内部没有神奇的灵丹，那么，他们就不可能如此愉快地忍受如此悲惨的生活，因此他们必定隐藏着某种信仰。于是这个不受约束的人便顿感迫不及待，要通过观察向他们学到这个秘密。托尔斯泰说服了自己，要从他们那里，也只有从他们这些"神民"那里才能够了解"正确的"生活，了解伟大的容忍，了解对艰难生活和更为艰难的死亡的献身。

于是他就去接近他们，密切地深入到他们的生活里去探听他们的神圣秘密！他脱下贵族的礼服大衣，穿上农民的短外套，离开了美味佳肴的餐桌和堆满书籍的书案。从此以后他只用无害的蔬菜和牲畜平和的奶汁养活身体，只用谦卑，用浑浑噩噩来维持反复思索的浮士德式的精神。因此列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰，这个雅斯纳亚·波良纳的庄园主，这个在精神方面凌驾于千百万人之上的大人物，在五十岁的时候来亲手扶

犁了。他用宽厚的肩膀从水井旁担起水桶，他在自己的农民中间以不知疲倦的固执干劲收割谷物。他那只写过《安娜·卡列尼娜》和《战争与和平》的手现在将鞋锥子扎进了自己剪裁的鞋底。他清扫自己房间里的垃圾，他给自己缝制衣服。要去接近，要迅速接近，要密切地接近“教友们”——列夫·托尔斯泰就这样以无与伦比的意志希望成为“老百姓”，从而也就成为“上帝的基督教徒”。他下到村子里走向半数还是农奴的人（在他走近的时候，他们都深感窘迫地手拿着帽子），他招呼他们到他家里来。他们便穿着沉重的鞋子笨拙地走在光滑如镜的镶木地板上，就像是走在玻璃板上一样。现在他们松了一口气，因为这位“老爷”，这位仁慈的庄园主，不准备对他们干什么坏事——像他们所担心的那样：又是要提高地租和佃金吧！现在这个“老爷”——真是稀罕！他们不知所措地摇了摇头——执意要与他们谈论上帝，没完没了地谈论上帝。他们这些雅斯纳亚·波良纳庄园的善良农民都记起来了，他已经干过了的一件事，那就是这位伯爵老爷建立了一所学校，他还亲自给孩子们讲了一年课（这以后他就感到厌倦了）。可是现在他想要干什么呢？他们心存疑窦，倾听着他所讲的话。因为，这个经过伪装的虚无主义者像个间谍一样走近“老百姓”，是来打听他远征上帝所必需的战略。

然而这种强行询问对艺术和艺术家是很有益处的——托尔斯泰的那些最优秀的传奇该归功于乡村中那些讲故事的人，他的语言借助于纯朴而形象的农民语言变得生动感人和充满活力了——可纯朴的秘密是学不到的。陀思妥耶夫斯基早在这场充满激情的危机以前，早在《安娜·卡列尼娜》出版的时候，就颇有远见地谈到过托尔斯泰的镜中影像列文：“像列文这样的人，在

他们愿意的时候，也可能与老百姓生活在一起。但是他们永远不会变成老百姓，因为他们傲慢自负，意志力强，而且性情无常，不能理解和满足完成下到老百姓中去的愿望。"陀思妥耶夫斯基这位天才的幻想家用心理学的平射击中了托尔斯泰意志变化的核心，揭露了强制行动。托尔斯泰的意志变化不是出于天生的本性的爱，而是出于精神困境开始的托尔斯泰对老百姓的博爱。因为，尽管他愿意浑浑噩噩的，像农民一样地行事，但是知识分子的托尔斯泰却永远不能培养起农民的狭隘思想来取代他那广阔的，包罗世界的对存在的释义，永远不能把这样一种真理的精神完全压低成为烧炭工人的混乱信仰。像魏尔伦① 那样突然在小房间里跪下来祈祷说："我的上帝，您给我一些纯朴吧！"于是他胸中便茂盛地生长起来谦卑的银色嫩枝条——这样做是不够的。他总是必须首先是和变成他所宣布信奉的样子：既不是通过同情的神秘剧一下子在思想上接通与老百姓的联系，也不是通过彻底信仰的虔诚在内心里一下子得到良心的满足，就像接通电路一样。穿上农民的短外套，饮用克瓦斯②，收割庄稼，所有这些地位平等的外部形式都可能像游戏，甚至在双重意义上像游戏一样容易做到。但是精神却不能糊涂起来，一个人的清醒状态永远不能像煤气灯那样可以随意卸下来。他的精神的光亮和警觉永远是一个人天生的和不能更改的尺度。它们是支配意志的力量，因而也就是超越我们意志的力量。这种力量在它独立自主的警觉的光亮的义务中愈是感受到威胁，便愈是燃烧得更加强烈和更不安定。正如一个人不能通过降神术的表演就超越自己

①魏尔伦(1844—1896)是法国象征派诗人。

②克瓦斯是俄国农民酿制的一种类似啤酒的酸味饮料。

天生的认识等级通往更高级的知识那样，智力也不能借助一次突然的意志行为就退回到纯朴中去，即使是一个台阶。

托尔斯泰这位学识渊博和眼光远大的人物不可能没有多久就认识到，他那错综复杂的思想要在一夜间迟钝成一种没什么用的纯朴，即使具有像他的意志这样强大的意志也是不可能的。不是别人而是他自己（当然是后来）说过这样的妙语："用暴力对待精神，就如同捕捉阳光。不管想用什么盖住阳光，阳光也总会跑到上边来。"他不能长久欺骗自己，他那粗暴的，斗士一样的，刚愎自用的庄园主理智做不到持久的浑浑噩噩的谦卑。实际上农民也从来没有把他看作他们中间的一员，他虽然穿着他们的衣服，外表上与他们有共同的生活习惯，但是全世界都把他的这种行为仅仅理解为一种伪装。正是最接近他的人，他的妻子，他的子女，老太婆们，他的真正朋友们（不是专业上的托尔斯泰派），都从一开始就感到怀疑和不愉快地看待这位"俄国人民的伟大作家"(屠格涅夫在病榻上垂危的时候这样呼吁他回到艺术中来）的这种痉挛而粗暴的愿望：下到与他的本性相抵触的和没有文化教养的领域里去。他的妻子，也就是他思想斗争的悲惨的牺牲品，当时就对他讲了这样最有说服力的话："从前你说，你心神不定是因为你没有信仰。现在你说你有了信仰，为什么你还不幸福呢?"——这是十分简单而又无可辩驳的论证。这是因为在托尔斯泰皈依老百姓的上帝以后，没有什么迹象表明，他在这个上帝身上为他的信仰找到了内心的宁静。正相反，他一谈起他的教义来，人们总有这样的感觉：他是在用一种叫喊的确信来拯救信念的不稳定。正是在皈依上帝的那个时期里，托尔斯泰的所有行为和言论都带有某些令人不愉快的呼喊语气，夸耀，强制，好争吵，宗教狂热。他的基督教信仰

如同长喇叭一样不住地鼓吹，他的谦卑如同孔雀开屏一样展现于人前。因此，凡是听觉比较灵敏的人都会在他那种过分的自我贬低中间感觉到托尔斯泰旧有的某些傲慢，只不过现在反过来变成了为新的谦卑而自豪。只要读一下他的一段著名忏悔就够了，他在这段忏悔里想用唾骂和污辱自己从前的生活来"证明"自己皈依了宗教："我在战争中杀死过人，我进行过决斗中战斗到底。我在纸牌赌博中挥霍掉了从农民身上榨取来的财富，而且我还残酷地惩罚农民。我与轻浮放荡的女人发生淫乱关系，而又对部下进行欺骗。我有过一切无耻行径：撒谎、抢劫、通奸、酩酊大醉和残酷无情，没有一种我没有做过。"为了不让任何人宽恕他作为艺术家所犯的这些所谓罪行，他在吵吵嚷嚷的教区信徒的忏悔中又继续说："在那个时期里，我出于虚荣、贪欲和骄傲开始了写作。为了取得荣誉和财富，我逼迫自己去压制我身上的善良，去使自己堕落到罪恶中间。"

这都是些可怕的忏悔言语。的确，这些话的道德激情令人惊心动魄。但是说句真话，因为他在战争中尽职尽责在炮兵连服务，或者作为强壮的男子在独身时期有过放荡的性生活，就能在这种自我谴责基础上把自己蔑视为"一个卑劣的人，一个有罪的人"，一个如他以狂热的贬低兴趣自称的"虱子"吗？这就会有一个名实相符的托尔斯泰吗？如果说以前没有产生怀疑，那么这儿一个受到过分刺激的良心出于一种谦卑的高傲不惜任何代价去臆造罪恶，那么这儿——像拉斯柯尼科夫①的家仆虚构杀人的事一样——一颗有自白狂的灵魂去把根本不存在的罪过"作为十字架自己背起来"，就能"证明"自己是基督教徒？

①拉斯柯尼科夫是陀思妥耶夫斯基的代表作《罪与罚》里的主人公。

托尔斯泰这种证明自己的心愿，这种痉挛的激情，这种小贩叫卖似的自我贬低，不正是暴露出来他深感震惊的内心里没有或者说尚未存在一种心平气和与呼吸均匀的谦卑，而是甚至有一种危险移动的颠倒的虚荣吗？无论如何，这样的谦卑没有谦卑的姿态。正相反，除了这种反对激情的禁欲者的斗争，就没有什么可以说是更有激情的了。他这个性急的人，内心里刚只有一点微弱不稳定的火花，就想点燃起整个人类。他很像那些日耳曼人的野蛮领主——他们刚刚把头沾湿洗礼的水，便拿起长斧要去砍倒他们迄今视为神圣的橡树。如果信仰意味着在上帝那里的一种安静，那么，他这个非常急躁的人可从来不是个有耐心的信徒，他这个感情强烈的人，这个贪得无厌的人，可从来不是一个基督教徒。只有在人们把对虔诚信教的无限渴求就称为信教的时候，这个寻神者，这个永远不安静的寻神者才可以算作是一个教徒。

但是托尔斯泰的危机正是由于一种信念的这种仅仅一半的成功和不稳定的获得而象征性地超越了个人的经历，成为一个永远值得思索的例子：即使对于意志力最强的人来说，也不能一蹴而就地改变他本性的原始形态，也不能通过一次强力行为就把他固有的气质变成相反的。我们的生命所具有的形态忍受着改良、磨平、变尖。所以，由于自觉而顽强的工作，伦理的激情很可能提高我们的品性，我们的道德。但是我们性格图样的基本线条是永远不可能简单地涂改掉的，也决不可能依照另外一种建筑艺术的规则来建造我们的肉体和精神。如果托尔斯泰认为，人能够“戒掉个人主义如同戒掉吸烟一样”，或者人可能为自己“博得”爱心，“求得”信仰，那么，在他那里就出现了一种极其微小的成果与一种非常巨大的，几乎是狂躁的努力

的矛盾。因为根本无法证明，托尔斯泰这个"只要有人稍拂他的心意便两眼目光如电"的暴怒之人，在他强力改变信仰之后，会立刻就变成了一个善良的，温和的，亲切的，社会的基督教徒，变成了一个"上帝的仆人"，一名上帝的修道士。他的"转变"也许改变了他的观点，他的见解，他的言语，但是改变不了他最内在的本性——"你遵循规则行事，那你必然这样，你无法逃避开自己。"（歌德）在他"清醒"之前和之后都是同样的不愉快和同样的自我折磨笼罩着他不平静的内心。所以说，托尔斯泰天生是不满足的。正是因为他没有耐心，所以上帝没有立刻"赐给"他信仰。他只好再奋斗三十年，一直不间断地奋斗到生命的最后时刻。他到大马士革的行程①没有在一天之内结束，也没有在一年之内结束。直到临终奄奄一息的时候，托尔斯泰也没有对回答感到满足，也没有对信仰感到满意，直到最后一刻，他依然感到生命是一个既壮丽辉煌又令人战栗的秘密。

这样，托尔斯泰对他询问"生命"意义的问题没有答案。他朝向上帝的这奋力的一跃是不成功的。如果他没有成为一种掌握分裂的大师的话，但对艺术家说来永远有一种拯救——他能够把苦难从自身抛到人类中间，并且把他的灵魂问题变成世界问题。这样托尔斯泰也就把他对危机的个人主义惊呼"会变成怎样？"提高到"我们会变成怎样？"因为他不能使自己固执的思想信服，所以就想说服其他人。因为他不能改变自己，所以

---

①据《圣经·新约·使徒行传》第二十三章，保罗将要到大马士革的时候被天上强光照射，双目失明。他到大马士革以后被耶稣门徒亚拿尼亚医治复明，于是便笃信基督教了。

就试图改变人类。一切时代的一切宗教都是这样产生的。一切世界改良都是（最透彻的观察者尼采对此很了解）出于某个独特的，内心受到威胁的人的“逃避自我”而形成的。这个人为了把关系重大的问题从自己的胸中转嫁出去，就把这些问题抛向了所有人，把个人的焦虑不安变成了世界的焦虑不安。托尔斯泰没有变成一个虔诚的，托钵僧式的基督教徒，从来没有。他这个卓尔不群和充满激情的人，具有一双不受欺骗的眼睛，具有一颗严厉和强烈的怀疑之心。他正是出于深知无信仰的痛苦才进行这场我们当代最狂热的试验：从虚无主义的困境中拯救世界，使全世界都比他任何时候更有信仰。“从生活绝望中唯一的拯救就是把自我送交给世界。”于是托尔斯泰这个饱经折磨和渴求真理的自我便把他突然感到的可怕的问题作为警戒和教义抛给了整个人类。

教义及其荒谬

> 我已经接近了一个伟大的思想，为它的实现我能牺牲我的全部生命。这个思想是建立一个新的宗教，是基督教，但却是从信条和创造中解放出来的基督教。

青年时代日记，一八五五年五月五日

托尔斯泰把《福音书》里“毋抗恶”这句话用作为他的教义，他致人类的《公告》的基石，他还给这句话作了创造性的注释：“不用暴力抗恶。”

托尔斯泰的全部伦理学都隐藏在这一句话里：这位伟大斗士用他紧张得痛苦的良心中所有雄辩术的与伦理学的迅猛狂暴把这个投石器强有力地撞击到这个世纪的墙壁上，以至于到如今余震还在破裂一半的房梁屋架上不住地颤动。这次投掷在整个射程中的思想影响是不可能测算出来的。志愿放下武器的俄国人向布列斯特—利托夫斯克①的进发，甘地的不抵抗运动，罗兰在第一次世界大战中间发出的和平呼吁，无数普通人对压制良心的英勇反抗，反对死刑的斗争等等，所有这一切孤立的，似乎互无联系的事件都是由于列夫·托尔斯泰的公告而得到了强有力的推动。至今在所有暴力被否定的地方——不管是它做为手段、武器、权力或者所谓神圣机构，肯定总是在一个借口下保护诸如国家、宗教、种族、财产什么的，在所有人性道义反对流血的地方，每个道德革命者都依然还从托尔斯泰的权威和热情中得到证实为友爱的力量。在所有独立良心取代教会冰凉凉的信条，取代国家权势贪欲的要求，取代一种运转不灵和公式化的司法机构，并把博爱的人类情感做为唯一的道德主管者来做出最后决定的地方，都可以援引托尔斯泰新教教义。托尔斯泰用人性向人发出呼吁，在任何情况下每个人都要“用心”进行判断。

然而托尔斯泰认为我们不用暴力抵抗的是什么样的“恶”呢？不是别的，就是绝对暴力本身，不管它把肌肉隐藏在国民经济、国家兴盛、民族野心和殖民扩张的激情外衣下边，还是笨拙地把人的权势欲望和嗜杀本能伪装成哲学思想和爱国思

①布列斯特—利托夫斯克，原是波兰东部城名，位于布格河上，后为俄国占领。

想，我们切不可受它迷惑，即使在最有诱惑力的净化中它从来只是服务于一个个别集团扩大的自我维护，而不是服务于人类友爱，从而使世界的不平衡永久化了。任何暴力都意味着占据、拥有和想要更多地拥有，因此对于托尔斯泰来说，一切不平等都起源于财产。这位年轻贵族与普鲁东① 在布鲁塞尔不是白白度过一段时光的：早在马克思之前，托尔斯泰就作为当时最激进的社会主义者提出了假设："财产是一切罪恶和一切苦难的根源，冲突的危险存在于那些过多占有财产的人与不占有财产的人之间。"因为为了保存自身，占有势必要变成自卫性的，甚至是攻击性的。为了夺取财物，暴力是不可少的。为了扩充占有物，暴力是不可少的。为了维护占有，暴力也是不可少的。财产为了保卫自己创立了政府，政府为了维护自己又组建了残暴权力的各种形式，如军队、司法机构等"只是用来维护财产的整个镇压体系"，凡是服从和承认政府的人都同他的灵魂一道顺从这样一个权力原理。根据托尔斯泰的见解，甚至现代国家中看来像似独立的人，有才智的人，都不自觉地完全为维护占有者服务，甚至"就其真正意义上说是要消除国家的"基督教也"用欺骗性的教义"偏离开自己本来的责任。于是那些艺术家们，他们生来就自由的良心律师，人权的维护者，就在他们的象牙塔里雕凿起来，和"使良心入睡"。社会主义试图成为无可救药的人的医生，那些革命者，他们是唯一的，正确认识到要彻底炸毁错误的世界秩序的革命者，甚至也错误地使用起了他们敌人的凶残手段。他们原封不动地容许"恶"的原理，甚至还把

①普鲁东（Pierre Proudhon，1809—1865）是法国小资产阶级无政府主义的代表。

暴力奉为神圣，从而使得不公正永久化了。

这样按照无政府主义的要求，国家的基础和我们现在有效的社会制度的基础都是错误的和腐朽的：因此托尔斯泰激烈地对政府形式的一切民主主义的，慈善的，和平主义的和革命的改良加以驳斥，认为是徒劳无益的和很不够的。因为没有一个国家杜马，没有一个议会，尤其是没有一次革命把民族从暴力的“恶”中解救出来过。对一座在摇晃不稳的基础上建立的房子是无法进行支撑的，人们只能抛弃这座房子，再去另建一座。但是现代的国家是以权力思想为基础的，而不是以友爱为基础的。因此托尔斯泰认为，现代的国家不可更改地注定要灭亡，而各种社会的和自由主义的弥补工作都只能延长现代国家的垂死挣扎。必须进行改变的是人本身而不是老百姓与政府之间的国家公民关系，一种深沉的灵魂上联系必须通过友爱才能使每一个民族集合体得到巩固，而不是通过国家权力的暴力压迫。然而只要这种宗教的友爱，这种伦理的友爱，还没有取代强制公民的现代形式，托尔斯泰就只能在个人良心看不见的秘密中去解释一种真正的品德。因为国家与暴力是同一的，所以道德高尚的人不能使自己与国家完全一致。最急需的是一场宗教的革命，是每一个有良心的人与一切暴力团体断绝关系。因此托尔斯泰本人就果断地置身于国家的形态以外，并且宣称，在道德上主张不受除了自己的良心以外任何义务要求的约束。他取消了“对某个民族和国家一种绝对的从属关系，或者在某个政府下的臣民关系”。他志愿地从东正教里冲了出来，他从原则出发取消了对司法机构的呼吁，或者是对现代社会中某种特定机构的呼吁，仅是为了不去握“暴力国家这个魔鬼”的爪子。因此，不是由于他宣讲博爱的福音书般的温和，而是由于他用一种基

督徒的谦卑的措辞的影响，由于对福音书依赖，才使他的社会批判中完全敌视国家的态度被掩饰起来。他的国家学说是最激烈的反国家学说，是自路德以来，一个人与新的教皇神圣论，也就是与财产所有制的天经地义的思想最彻底的决裂。甚至托洛茨基和列宁在理论上都一步也没有超越过他的“一切都必须改变”。正如“人类之友”让·雅克·卢梭用他的著作为法国革命挖掘坑道，从这里把王朝炸得粉碎一样，也从来没有一个俄国人比托尔斯泰这个激进的革命者更有力地动摇过沙皇制度，资本主义制度的基础，使它变成脆弱不堪。在我们这里，人们都被他那主教似的胡子和他的教义的某种柔滑性所迷惑，而且喜欢把他只看作一个温和的传教使徒。当然正如卢梭对无套裤汉① 感到愤怒一样，托尔斯泰毫无疑问也会对布尔什维主义的方法感到愤怒，因为他厌恶党派——“即令是获胜的党派，为了保持政权，也必定不仅使用现有的一切暴力手段，而且还要发明新的暴力手段”，他在著作中就像是个先知一样。但是诚实的历史描述将来总有一天会证明：他是它的最优秀的开路先锋；一切革命者的炸弹在俄国所产生的破坏作用和动摇权威的作用都不及他独自一人对祖国那些看来是不可征服的种种势力如沙皇、教会和财产等所进行的公开反抗。自从这位最有天才的诊断医生发现了我们的文明结构中隐蔽的建造缺陷，即我们的国家大厦不是以人性，以人的集合体为基础，而是以残暴，以统治人为基础的以来，他在三十年中把自己强大的伦理的冲击力反复不断地投入对俄罗斯社会制度的新的进攻。他是革命中不

①无套裤汉是法国大革命时期里激进的共和主义群众。

想要革命的温克尔里德[①]，是社会的甘油炸药，是爆炸性的和破坏性的巨大原始力量，他不自觉地成了承担俄国使命的代表。因为一切俄国的思想为了进行建设，都必须首先是激进的，要进行彻底破坏——所以俄罗斯的艺术家中没有一个人不是首先投身到没有光亮，无路可走的虚无主义的极其黑暗的深井里，以便然后出于最紧迫的，惊心动魄的绝望而热情地重新取得新的信仰，这就并非偶然了。他这位俄国的思想家，俄国的作家，行为果断的俄国人，处理起问题来，不像我们欧洲这样进行畏缩不前的改良，总是处于十分虔诚地寻求适应的小心翼翼状态，而是粗暴无礼，如同伐木工人，具有进行危险试验破除一切的勇气。有一个罗斯托普钦[②]为了胜利的思想毫不犹疑地把莫斯科这个世界奇迹一火焚之，只剩下家家户户的门槛。托尔斯泰同样没什么犹疑——在这方面与萨沃那罗拉[③]相似——就把艺术、科学等全部人类文化财富都放到干柴堆上烧掉，只是为了证明一种新的和更好的理论是完全合理的。很可能吧，也许宗教空想家托尔斯泰从来没有意识到他的破坏圣像运动的实际结果，好像他也从来没敢去核算个明白，如此宏伟的世界大厦在突然倒塌时要带走多少人，他完全是用自己信念的灵魂力量和坚定性来摇撼社会国家大厦的支柱。如果这样一个参孙伸出拳头，那么，巨大的房顶也会倾斜和弯曲的。因此后来关于托尔斯泰在多大程度上会赞同或者敌视布尔什维主义颠覆活动的一

①温克尔里德是瑞士传说中的一名英雄。

②罗斯托普钦·弗·瓦（1763—1826），俄国军官、政治家，1812年任莫斯科总督，据称火烧莫斯科是他的主张。

③萨沃那罗拉（1452--1498）是意大利劝人忏悔的传教士和宗教—社会改革家。

切争论面对赤裸裸的事实始终是多余的：没有什么事件在精神上强有力地促进过俄国的革命，像托尔斯泰狂热地用规劝忏悔的说教来反对财富过剩和财产占有那样，像他的平装书爆破筒那样，像他的那些论战小册子炸弹那样。没有哪个人的时代批判，甚至尼采的批判也包括在内——尼采做为德国人一向只以有文化教养的人为目标，并且由于其诗与酒神的创作风格而与那种群众影响隔绝开来——在广大群众中产生过如此挖空灵魂和摧毁信念的影响，于是托尔斯泰头部的方基座塑雕像就违背他的心愿和意志被永远放进了伟大革命者、颠覆政权者和改变世界者的无形的先贤祠里。

这是违背他的心愿和意志的，因为托尔斯泰曾经把他的基督教革命，他的国家无政府主义与一切积极的和暴力行动的革命明确地隔离开来。他在《成熟的谷穗》中写道："如果我们遇到革命者，我们在认识上就常常误以为，我们和他们是相一致的。他们，还有我们，都在呼喊：不要国家，不要财产，消除不平等，以及许多其他等等。尽管如此，我们与他们之间依然存在着巨大的差别：对于基督教徒来说是没有国家的——但是他们要消灭国家；对于基督教徒来说是没有财产的——但是他们要废除财产；对于基督教徒来说，人人都是平等的——但是他们要消除不平等。革命者从外部与宗教进行战斗，但是基督根本不进行战斗，基督教是从内部破坏国家的基础。"我们可以看到，托尔斯泰不想知道用暴力来消灭国家，而是要通过无数个人的消极状态，慢慢地弱化权威，使一个分子接一个分子，一个个人接一个个人长期避开国家的桎梏，到最后国家机构由于衰弱无力而自行消解。但是最终的效果是一样的：破除一切权威，托尔斯泰把毕生精力都热情地用于这个目的。当然他同时

还想建立一种新制度，建立一个取代国家的国家教会，建立一种更人道和友爱的生活宗教，一种既新又老的和原基督教的，是托尔斯泰——基督教的福音教会。但是在评价他所构想的这个精神成果的时候，必须做到诚实重于一切！必须把天才的文化评论家，富有远见的人间天才托尔斯泰与另一个托尔斯泰——那个认识模糊，见解肤浅，性情狂傲，态度不坚定的道德主义者，那个在教育工作中不再像在六十年代那样仅仅要把雅斯纳亚·波良纳的农民子弟赶到学校里去，而是要用哲学上惊人的轻率把唯一“正确”生活的重要常识，把“这个”真理灌输给整个欧洲——截然分开。只要他这个生来没有翅膀的人还停留在他的感觉世界里，用他那天才的感觉器官分析人性的结构，那对托尔斯泰的尊敬无论怎样都是不够的。但是一当他要自由地飞进形而上的世界，在那里他的感官不再能捕捉、观看和吮吸，在那里所有这些精细的触手都无目的地在虚无中摸索，人们便会立即对他精神的笨拙感到吃惊。不，在这里不是态度激烈就能够划分得开的，因为托尔斯泰作为理论上的哲学家，作为自成体系的哲学家，就像与他正相反的天才尼采作为作曲家一样，是一种令人惋惜的自欺欺人。正如尼采的音乐感在语言旋律内是出色的，而在独立的声音领域里，也就是在作曲方面，几乎是无用得可怜一样，托尔斯泰卓越的理解力一当超出感性批判的领域进入理论，进入抽象，便会立刻停顿。我们能深入到他的具体著作里去摸索这条分界线和铆钉。在他那本社会性的小册子《我们应该怎么办?》中，第一部分的描写是视觉感官的，技巧高超，根据体会描写了莫斯科的贫民区，令人感到胸中气闷，批判通过对贫民窟和丧失希望的人的描述，所展示出尘世客体的社会批判从来没有，或者几乎没有比这更天才的了。但

是乌托邦主义者托尔斯泰在第二部分中想要从诊断转入医疗，想要讲出实际有用的改良建议的时候，一切概念便顿时变得朦胧不清了，轮廓变得模糊了，各种想法便匆匆地接踵而来。托尔斯泰越是勇敢地冒险前进，这种混乱现象就越是从一个问题到另一个问题中涌现出来。上帝知道，他在做多么大的冒险！缺乏任何哲学训练，以令人惊愕的无畏态度他在关于宗教的论文中去研究所有永远无法解决的问题，它们与星体链一起悬挂在无法到达的地方，他把它们“溶解”成了液体状，像明胶一样。正如他这个无耐心的人在危机期间要往身上披起一种“信仰”一样，快得像披起一件皮大衣，一夜之间就变成基督教徒和谦卑的人，现在他在论世界教育的著作中也要“在翻手之间长出一片森林来”。一八七八年他还绝望地呼喊：“我们的全部人世生活都是瞎胡闹”，但是三年以后他就给我们准备了他的包罗万象，含有世上一切难题答案的神学。不言而喻，在这种仓促而成的构思中，每一种矛盾都必定扰乱这个思路敏捷的思想家。因此托尔斯泰塞住耳朵，坚定进行讲授，突破一切前后矛盾的地方，并且承认全部答案，匆忙得令人生疑。他不断地感到有责任“证明自己”，这是多么缺乏自信的信仰呀！每逢缺少论据，他便总是来上一句《圣经》的引语作为最后的和不可反驳的话。这是多么没有逻辑性和多么不严谨的思维呀！不，不，不——人们不能断然确定：托尔斯泰教训人的宗教论文（尽管必定有个别部分是有创造性的）——比较鲁莽地说！——是世界文学中最令人讨厌的狂热的宗教论文，是一种令人不快的例证，证明他匆忙杂乱，傲慢固执己见，甚至是不老实的思想——恰恰在诚实人托尔斯泰身上引起这种效果是令人惊讶的。

事实上，这位最真实的艺术家，这位高贵的和典范的伦理

学家，这位伟大的，而且近乎神圣的人物托尔斯泰现在以理论思想家的身份演出了一场恶劣的和不诚实的戏。他为了把无限的整个精神世界都收罗到他的哲学口袋里边，便玩起了变戏法人的技巧来。确切地说来，他首先把一切问题进行简化处理，直到问题都轻薄方便得如同一张张纸牌。于是首先他最简单地确定“这个”人，然后又确定“这个”善，“这个”恶，“这些”罪行，“这种”性欲，“这种”友爱，“这种”信仰。然后他便很有兴致地把这些纸牌杂乱地混合起来，从中抽出“这个”爱作为主牌，你看呀，他赢了。在短暂的时间里，就在雅斯纳亚·波良纳的书桌上，解决了这场无休止的，无法解决，世世代代人所寻求的整个世界比赛。这个老人感到惊奇，两眼像儿童的眼睛一样明亮。他那衰老的嘴唇幸福地微笑起来了。他不胜慨叹地说：“这一切是多么简单呀！”然而令人费解的是，千百年来，躺在无数国家中无数个棺材里的那些哲学家们，那些思想家们，漫无章法地折磨自己的感官，但是都没有觉察到过，“这个”完整的真理已经如同日升中天一样赫然写在《福音书》里边了。当然，前提是，要像他列夫·托尔斯泰在一八七八年“自十八世纪以来第一次正确领会”的那样，并最终从神圣的福音书里消除掉“粉饰之词”（千真万确，他是一字不差地讲了这样亵渎神明的话！）。但现在一切劳苦和烦恼都结束了——可人们必须认识到，生活过得多么惊人的简单：人们要不假思索地把起干扰作用的事物都扔到桌子底下，要干脆废除国家、宗教、艺术、文化、财产、婚姻，从而一劳永逸地了结“这个”恶和“这些”罪行。如果现在每个人都亲手犁地，都亲手烘烤面包，缝制靴子，那么，世界上就不会再有国家，再有宗教，而只有上帝的纯净天国了。然后“上帝就是爱，而爱就是生活的目的”。因此，要

丢开一切书本，不要再进行思考，不要再进行精神创作，只要有“这个”爱就够了。“如果人们愿意的话”，明天就能够实现一切。

复述托尔斯泰世界神学这些赤裸裸的内容，好像是在夸张。然而遗憾的是，他本人在自己改革宗教的热情工作中就是这样令人讨厌地进行夸张。他的生活的基本思想，也就是无暴力的福音书，是多么美好，多么明确，又多么无可争辩呀！托尔斯泰对我们大家的要求是顺从，是精神上的谦卑。他劝告我们，为了躲开社会各阶层日益增长的不平等引起的难免的冲突，为了预防自下边兴起的革命，我们要自愿地从上边开始进行革命，用及时的原始基督教顺从来排除暴力行为。富人应该放弃他的财产，知识分子应该抛弃他的高傲，艺术家应该离开他的象牙塔，通过鲜明易懂的表现去接近老百姓。我们应该抑制我们的激情，抑制我们“野兽一般的个性”。不要贪婪地取得，而要在我们身上培养给予这种更为神圣的能力。这是崇高的要求，的确，这是世界上一切福音书最早提出的强烈要求。这是永恒的要求，因为为了人性的上升，永远需要提出这个要求。但是托尔斯泰过分没有耐性，不像宗教人士那样满足于把这个要求假定为个人的最高道德成就。他这个傲慢的急躁人立刻愤怒地要求大家表现出这种温顺，要求我们按照他的宗教号令行事，立刻交出一切，放弃一切，以便我们凭感觉联合在一起。他（一个六十岁的人）强烈要求青年人节欲（而他作为一个男人却从来没有实行过节欲），他向有教养的人要求对艺术和理智冷漠甚至是轻视（而他本人却为理智思考奉献出了整个生命）。仅是为了使我们快如闪电一样地相信，我们的文化会像无意义的琐事一样消失，他用愤怒的拳头砸毁了我们的整个精神世界。仅是为了使我们

觉得彻底禁欲更有引诱力，他便对我们当代全部文化，对我们的艺术家，我们的作家，我们的技术与科学啐唾沫。他的做法粗陋夸张，撒弥天大谎，确切地说，他总是首先侮辱自己，贬低自己，为的是能够对一切其他人毫无拘束地进行攻击。这样他通过一种粗野的强词夺理——这种强词夺理已到无所不用其极的程度，没有过分和欺骗之说——使高尚的伦理学的愿望大丢其脸。难道真的有人相信，每天有私人医生进行听诊和陪护的托尔斯泰在实际上把医学和医生视为"不必要的东西"，把读书视为"罪过"，把整洁看作"无用的奢侈"吗？作品装满一个书柜的托尔斯泰，他果真是作为一个"无用的寄生者"，作为一个"蚜虫"度过了一生的吗？他真的是如他下边所描述的这样以讽刺模仿的夸张方式生活的吗？——"我吃饭。我与人闲聊。我听别人说话。我再次吃饭。我写作和读书。也就是说，我再次讲话，再次听别人说话。然后我又一次吃饭，进行体育比赛。我再次吃饭和谈话。然后我再一次吃饭。然后去睡觉。"难道《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》真的是这样产生的吗？刚刚一有人弹奏肖邦的奏鸣曲，托尔斯泰的热泪就夺眶而出了。对于他来说，音乐真的就如同对于思想狭隘的贵格会①教徒一样，只不过是魔鬼的风笛而已吗？他当真把贝多芬看作一个"通向淫荡生活的引诱者"吗？他当真把莎士比亚的戏剧看作是"毫无疑问的瞎胡闹"吗？他当真把尼采的著作看作是一种"粗俗的、故作姿态的废话"吗？或者，他当真认为普希金的作品之所以"很好，只是因为能让老百姓作卷烟纸用"吗？他为艺术工作得比任何人都更卓有成就，那么，实际上他是觉得，艺术

①贵格会像基督教的一支。

只是“闲散人的一种奢侈”吗？还有他是真正认为，格里沙裁缝和彼得鞋匠是比屠格涅夫或者陀思妥耶夫斯基的判断更高的美学主管当局吗？他自己“在青年时代是一个不知疲倦的通奸者”，后来结婚以后又生了十三个孩子，现在他是认真地相信，受到他的号召的感动，每个男青年都会骤然变成一个禁欲主义者和阉割自己的生殖器吗？我们可以看到，托尔斯泰像个狂怒的疯子一样在进行夸张，并且是从坏良心出发进行夸张，为的是让人们觉察不到，他的“证明”使得他太低劣了。当然有时候好像是一种预感——觉得喧闹的胡说八道正是要通过他的过分夸张而结束——使他在自己思想批判的底层里处于半睡半醒的状态。“我感到，人们接受我的证明或者只是认真地讨论我的证明的希望是不大的。”他这样写过，而且可怕的是，他说对了。因为人们很少在世时与这位自称顺从的人进行讨论。“人们无法说服列夫·托尔斯泰”，他的妻子这样呻吟叹息说。他最好的女友报道说：“他的自负从来不允许他承认一个错误”。由此看来，郑重其事地去保卫贝多芬和莎士比亚，去反对托尔斯泰就是没有意义的了。因此，热爱托尔斯泰的人最好在这位老人过于明显地暴露自己的逻辑弱点的时候转开身去。任何一个行事认真的人都不会瞬间想到，根据托尔斯泰的神学狂热，便像去关闭煤气阀那样去突然扭转两千年来为使生活充满文化教养而进行的斗争，并且把我们最神圣的文化财富抛到垃圾堆上。因为我们的欧洲——它刚刚产生了一个作为思想家的尼采，只有精神喜悦才使我们欧洲苦难的大地真正适宜于人们居住——上帝知道，这个欧洲没有兴趣按照一道道德命令突然不假思索地去农民化，变得愚蠢，实行蒙古化，俯首听命地慢步走进毡房，并且发誓把精神文化辉煌的往昔作为“罪恶的”错误放弃掉。过

去和将来，永远要充满敬意，不可把典范的伦理学家，英勇的良心卫士托尔斯泰与他所进行的绝望的尝试——把一种神经病危象变成世界观，把一种更年期的恐惧变成国民经济学——混为一谈。我们要永远把从这位艺术家英勇人生中产生的卓尔不群的道义冲动与逃入理论的白发老人所念的愤怒农民的驱魔咒语区别开来。托尔斯泰的严肃态度和实事求是精神以无与伦比的方式深化了我们这一代人的良心。不过他那消沉抑郁的理论却是对生存愉悦的一次独特的谋杀，是一种要我们的文化退回到不可能重建的原始基督教中去的僧侣禁俗主义愿望，是一个不再是基督徒的并且因而是一个超基督教的人的胡思乱想。不，我们不相信，“清心寡欲决定着全部生活”；我们不相信，我们应该从血管里放掉我们完全世俗热情的血液，并且还把义务和《圣经》词句重压在我们身上：我们不信任一个对欢乐产生振奋精神力量一无所知的占卜者，我们把他看作一个故意要使我们自由的感官娱乐和最崇高、最愉快的艺术变得贫乏和变得暗淡的人。我们不愿交出精神和技术的任何成就，不愿再交出我们西方的任何遗产，不交出任何东西：我们的书籍，我们的绘画，我们的城市，我们的科学；不为任何一种哲学，尤其是不为倒退的，消沉的，把我们赶回大草原和思想沉闷的哲学交出一丝一毫我们感性的，看得见的现实。我们不为天国的幸福就拿我们今天纷纷繁繁的生活去换取某种狭隘的纯朴：我们宁愿是放肆地“犯有罪愆”，也不愿简陋，宁愿充满激情也不愿愚昧无知，顺从《圣经》。因此欧洲把托尔斯泰的一大捆社会学理论都干脆放进了文学的档案柜里，对他那典范的伦理意志毕恭毕敬，但是为了今天乃至永远要把它弃置一旁。因为倒退和反动即使是以最高级的宗教形式，即使是由非常了不起的英才提出来的，也

永远不具有创造性，那种从他灵魂昏昏然中产生的东西决不会使世界的灵魂昭昭然起来。因此我们要再一次和不可更改地说明：现代最坚强的，批判的翻耕者托尔斯泰不能用一粒种子就成为我们欧洲未来的播种人，这里边有全体俄国人，有他的种族的和他那一代人的全部天才。

怀着神圣的焦虑不安和一往无前的冲动激情，对道德的根处进行深翻，寻根求源地挖掘一切社会问题，这确实是俄罗斯在最近这个世纪里的思想方法和历史任务。因此，我们对于俄罗斯天才艺术家们的集体精神成就表示无限的钦敬。如果我们现在比较深刻地觉察到了某些问题，如果我们比较果断地认识到了许多问题，如果我们用着比以往更加严肃，更觉严重和更为无情的目光来看待时代的重大问题和人的永久性问题，那么，我们要为此感谢俄国，感谢俄国的文学，也感谢它为越过陈旧真实走向新真实的全部的创造性的焦虑不安。所有俄国人的思维都是精神发酵，是延伸的和炸裂的威力，但不是像斯宾诺莎、蒙田以及几个德国人的思维那样的精神净化。俄国人的思维对于扩展内心世界极有帮助。没有哪个现代艺术家像托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基对灵魏这样深翻和挖掘。但是他们二位并没有帮助我们创立一种制度，一种新的制度，在他们把自己的混乱，那种深不可测的灵魂混乱，试图作为世界思想发泄出来的时候，我们就摆脱开他们的答案了。因为托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，这两个人出于对自己所发现的不可逾越的虚无主义的恐怖，出于一种原始的畏惧，而逃进了一种宗教的反动中。他们两人为了不跌落进自己内心的深渊，都像奴隶一样抓住基督教的十字架，并且在一段时间里使俄罗斯的世界布满了阴云。这时候尼采涤污除垢的闪电撕裂开了古老而胆怯的天空，像把一柄神圣

的铁锤放到了欧洲人手里一样，他给他们相信自己力量的信念和自由。

奇妙的场面：托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基这两位自己祖国里最强有力的人都在世界末日的恐惧袭击下突然从他们的作品中惊醒过来，两人都举起了同一的俄罗斯的十字架，两人都向基督呼唤，每个人的基督与另个人的不同，都作为一个沉沦的世界的拯救者和解救者。他们有如中世纪的两个狂躁的僧侣，每个人都站在自己布道的讲坛上，在精神上如同在生活中一样互相敌视——陀思妥耶夫斯基是个极端反动分子和独裁政治的保护人，他鼓吹战争和恐怖，狂躁地陶醉于过分增长的权力，他是把他投入监狱的沙皇的奴隶。他是一个帝国主义的，征服世界的救世主的崇拜者。托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基相反，他以同样的偏激嘲笑陀思妥耶夫斯基所赞美的东西，像陀思妥耶夫斯基不可思议的奴性十足那样，托尔斯泰是不可思议的无政府主义的，他把沙皇谴责为凶手，把教会、国家谴责为盗贼，他诅咒战争，但是嘴上也念叨着基督，手里也拿着福音书——，但是他们两人都是出于灵魂受到惊吓的一种神秘恐怖而把世界退回到恭顺和麻木中去。在他们两人心里都必定有某种先知的预感。他们呼喊着把他们世界末日的恐惧倾泻到自己民族的头上，这是一种对世界毁灭和末日审判的预感，一种预见到他们脚下的俄罗斯大地正孕育着极其巨大震动的先知先觉。如果不是这样，那是什么创造了贫困和作家的使命，使他先知般地预感到时代的火爆事件和乌云中的惊雷，使他被转生的阵痛弄得紧张和痛苦呢？他们两人都是忏悔的召唤人，都是怒气冲冲和沉溺于爱的预言家。他们在凄惨的光线照耀下站在世界毁灭的门口，还在企图再一次击退已经飞到空中的怪物，旧约中巨大形体，我

们这个世纪里再看不到了。

但是他们只能够预感到变，却不能够扭转世道。陀思妥耶夫斯基嘲笑革命，可是要粉碎沙皇的炸弹就是紧随在他的送葬行列后边爆炸的。托尔斯泰谴责战争，并提倡热爱人世，可是在他坟墓上的黄土还没有第四次长起青草的时候，可怕的自相残杀就在蹂躏世界。他的人物，他的艺术中那些自我谩骂的人物，将比时代更长久地存在，但是他的教义在第一次遇到嘘气和微风时就烟消云散了。托尔斯泰没有经历到他的天国的崩溃，但是想必他也预感到了。因为在他生命的最后一年，有一次他平静地坐在朋友们中间，这时仆人给他送来一封信，他便把信拆开，读了起来：

"不，列夫·尼古拉耶维奇，我不能同意您所说的，人世间的关系只有通过爱才能得到改善。只有受过良好教育而且从来不知道饥饿的人才可能这样说。但是对于那些从童年时代起就忍饥挨饿，并且在专制君主的枷锁下终生受尽煎熬的人们，您是想送去些什么呢？他们将要进行战斗。他们要努力争取摆脱奴隶制度。因此，在您临终的前夕，我要告诉您，列夫·尼古拉耶维奇，世界还会窒息在血泊中。人们还会不止一次，不仅不分宗族地杀死主人老爷们，而且还会杀死他们的子女，把他们粉身碎骨，从而使人们再不必担心大地上会有这种坏家伙。我感到惋惜的是，您再也不能经历这样的时代，亲自成为自己错误的见证人。我祝愿您寿终正寝。"

没有人知道，这封像闪电一般的信是谁写的。是托洛茨基、列宁，或者在要塞城堡里腐烂掉的某个无名氏革命者，我们永远不会知道。但是在那一个瞬间里也许托尔斯泰已经明白了，他的教义是与现实情况相抵触的过眼烟云，是没有效果的；在任

何时候，在世人中间混乱狂野的激情都比友爱的和善更强大有力。他的面容——当时的目击者这样说——在那个片刻之间变得严肃。他拿着信纸，在房子里踱来踱去，陷入了沉思，预感的翅膀在他苍老的头颅周围挥起了一阵清凉。

为实现而斗争

写作十卷哲学书比在实践中贯彻一条原则更为容易。

日记，一八四七年

在那些年月里托尔斯泰坚持不懈地翻阅福音书，他不会不深感震惊地读到先知这样的话："谁种下清风，谁就会收获到狂飙"，因为在他的一生中就实现了这样的命运。一个无与伦比的人没有罪疚感决不会把他精神上的焦躁不安抛到世界上，一个强有力的人尤其不会这样，骚动上千次冲撞自己的胸膛。在今天讨论早已冷却下来的时候，我们根本不可能再估计得出来，托尔斯泰的公告在最初呼唤的时候，在俄罗斯，乃至在整个世界激起了多少狂热的期待。那情况必定是思想的激荡，必定是整个民族良心使用暴力的信仰复兴。对于这种颠覆性的效果，政府深感恐慌，便急忙禁止托尔斯泰的论战性著作发表，但是白费力气。这种文章是以打字稿的形式人手相传流通的，也有的是在国外出版后走私入境的。托尔斯泰愈是勇敢地攻击至今存在的制度的要素：国家、沙皇、教会，他便愈是在强烈地为他的同胞要求更美好的世界秩序，群众对每个福音都敞开的心也就愈是像潮水一样向他涌来。因为尽管有了铁路、收音机和电

报机，尽管有了显微镜和种种神奇技术，我们的道德世界依旧保持着一种较高级道德状态的对救世主的期待，就像在耶稣基督、穆罕默德或者释迦牟尼的时代那样。不断重新出现的对于领袖和导师的渴望，在永远希望显现奇迹的人民群众心里无法根除，一直生存着，颤动着。因此一个人，单独一个人，在怀着希望求助于人群的时候，总是要触动这种渴求信仰的神经。而且有一种永无止境的，积聚起来的牺牲精神催动每个有勇气的人挺身而起，敢于讲出最有责任感的话："我懂得真理。"

在上个世纪的末尾托尔斯泰刚刚宣布他的使徒公告以后，千百万双灵魂的目光从俄国各地都转向了他。"忏悔"对于我们来说，早已经仅仅只是一种心理学文献了，当时却像圣母领报节① 一样使得信教的青年人陶醉入迷。于是青年人便热烈欢呼起来，现在终于有了一个影响大的人，一个自由人，此外还是俄国最伟大的作家，讲出了迄今为止只有被剥夺继承权的人才诉说的要求，只有半农奴身份的人才悄悄用耳语交谈的要求：现在的世界秩序是不公正的，不道德的，因此它是不能持久的，所以必须找到一种更好的新形式。这对于所有心怀不满意的人来说就成了一种意想不到的推动。确切地说，这推动不是来自一个职业性的，用进步辞藻夸夸其谈的人，而是来自一个独立的，不受收买的人物，对于他的威信和诚实没有人敢于怀疑。大家都听说，这个人要用他自己的生活，用他那有目共睹的生活的每个行动先作出榜样。他作为伯爵要放弃他的特权，他作为富翁要放弃他的财产，他还要作为财主和大人物中的第一个谦卑地参加到劳苦百姓没有差别的工作团体里来的人。于是被剥夺

①三月二十五日是天主教的圣母领报节。

继承权者的这种新救世主的公告就传到了没受过教育的人们那里，传到了农民和文盲那里。于是第一批年轻人聚集起来了。托尔斯泰信徒的教派深信不疑地要开始实行他们导师的话了，而在他们身后则是正在觉醒和等待的不计其数的被压迫群众。就这样千百万颗心，千百万双眼睛都充满激情地朝向宣告人托尔斯泰，都贪婪地仰望着他那变得具有世界意义的生命的每一个行为，每一件事情。“这个人确实学会了，他会教给我们的。”

但是奇怪的是，托尔斯泰好像根本没有感觉到他给自己身上加了多么沉重的责任压力。不言而喻，他的敏锐目光已经觉察到了，他作为宣告人决不可让他的生存教义停留在纸上冷酷的字母里，而必须在自己的生存中示范性地付诸实行。但是——这个但是就是他最初的错误——他认为，他只要在自己的生活态度中象征性地表明他那些新社会学和新伦理学的要求的可行性，并且时不时地作出原则上准备行动的姿态就足够了。因此，为了让人们从外表上看不到主人与奴隶的差别，他穿起了与农民一样的衣服。他在田间挥动镰刀，手扶耕犁。同时他还让列宾把自己画下来，以便使人们清清楚楚地看到：我不觉得在田间劳动，为了糊口所进行的粗笨而诚实的劳动，是不光彩的。因此谁都不必以田间劳作为耻。你们看呀！我托尔斯泰本人，正如你们所知道的那样，他本来可以不必这样做的，他取得了精神成果完全可以得到原谅的。我愉快地从事田间劳作。为了不让财产的“罪过”继续玷污灵魂，他把自己所有的一切，也就是全部财产（当时已经超过了五十万卢布）都转交给了他的妻子和家庭成员，并且拒绝从他的作品中继续取得金钱或者值钱的东西。他进行施舍，他花时间接待有求于他的最陌生和最卑下的人的来访，并且花时间与他们通信。他以兄弟般的，乐于

助人的关心关注着世上一切不公正现象，一切不正当的现象。但是没过多久，他必定也认识到，对他的要求更多了。因为广大的信徒群众，也就是他用全部心灵去寻求的那些“老百姓”，是不满足于精神上想象的谦卑象征的，而是对列夫·托尔斯泰提出了更多的要求：要彻底放弃，要无保留地献身于自己的苦难和不幸。历来只有殉教者的行为造就真正的信徒和信念坚定的人。因此在每一种宗教开始的时候，总是有一个彻底自我牺牲的人——但是从来不是单纯暗示性的态度，不是许诺性的态度。迄今为止，托尔斯泰为增强他的教义的可行性所作的一切不过仅仅是贬低的姿态，也就是一种宗教性谦卑的象征行为。这很类似于天主教会让教皇或者信仰一丝不苟的皇帝承担的象征行为：在绿色星期四①，也就是在每年一度的濯足节的时候，他们要为十二位白发老人洗脚，以此证实并且向老百姓表明，即使最低级的行动也不会降低世界上最崇高的人的身份。但是正如教皇，或者奥地利和西班牙的皇帝，没有通过每年进行一次的忏悔活动放弃自己的权力，变成真正的洗脚奴隶一样，这位伟大的作家兼贵族老爷也没有通过这一个小时里使用鞋锥子和鞋楦而变成鞋匠，通过那两个小时的田间劳作而变成农民，通过把财产转让给家里的成员就变成了真正的乞丐。托尔斯泰首先只是显示了他的教义的可行性，但是他自己并没有实行他的教义。然而（出于深刻的直觉）不能满足于这种象征并只确信彻底牺牲的老百姓期望于列夫·托尔斯泰的可不是这么一点。因为最初的门徒总是能比导师本人更加内容准确，逻辑严密，逐字逐句地讲得出师傅的教义。于是在他们去朝拜这位自愿贫穷

①绿色星期四（Gründonnerstag）是濯足节，在复活节前的星期四。

的先知的时候，必定注意到了，正如在其他贵族庄园上一样，雅斯纳亚·波良纳庄园的农民依旧还处于苦难中，而他列夫·托尔斯泰则完全如以往一样以伯爵的身份在庄园府第里接待宾客，因而仍然还属于“通过各种手段夺去老百姓生活必需品的人的阶级”，他们这时的失望是深刻的。他们觉得，那种高声宣布的财产转让不像实实在在的放弃明白易懂，他的不再拥有也不像贫穷那样明白易懂；他们看到这位作家依旧充分享受着迄今所有的一切舒适，甚至他当农民、当鞋匠的那个时刻也无法使他们信服。“这个讲的是一套，做的是另一套的人是干什么的?”一个老农民气愤地抱怨说，而大学生和真正的共产主义者对于这种在学说与行动之间模棱两可的动摇表现的意见更为严厉。这种对他半途而废的态度的失望逐渐使得对他的理论信念最坚定的拥护者也激动起来了。于是信件和常常是粗野的攻击愈来愈强烈地敦促他，要么撤消自己讲的话，要么最后逐字逐句地，而不仅仅是在象征性的偶然事例中实现自己的理论。

在这种呼声的震惊下，托尔斯泰终于自己认识到了，他引起了多么惊人的要求。他终于认识到了，不是一句格言，而是只有事实，不是鼓动性的示范劳动，而是只有彻底改造生活方式，才能够使他的公告具有生命力。以发言人和许诺人的身份站到公众讲坛上的人，站在十九世纪最崇高的讲坛上的人，在荣誉这耀眼的探照灯照射下，在成千上万双眼睛的监视下，他最后必定会放弃一切个人的和妥协的生活；他可以不仅偶尔用象征来表明思想，而且需要真正的牺牲行为作为他的思想的见证人：“为了取得人们的拥护，他就必须用苦难，而且最好用死亡来证明真理。”这样托尔斯泰为了他自己的生存就面临着一种他这位使徒式的空谈家所从未意想到的责任。他惊恐异常，仓

皇失措，对自己的力量毫无信心，一直到灵魂最深处都充满了惧怕。他背起来他用自己的教义压到身上的十字架，这就是说从现在起，他要用自己生存的每一个行动来彻底说明他在道德上的要求，并且在讥讽嘲弄和议论纷纷的世界里做一名自己宗教信念的神圣仆人。

一位圣徒：话是说出来了，不顾一切讥笑嘲讽。因为这位圣徒在我们变得清醒的时代里首先是显得极为荒谬和不可能，这是久已遗忘的中世纪的一种时代错误。但是各种心理类型的标志和偶像崇拜的转换都被暂时性战胜了。每种类型都合乎逻辑地，不由自主地，一再又返回到无法预见的相似类型的表演中来，这种表演我们称之为历史。人必定经常，而且在每一个时代里都在尝试一种神圣的生存，因为人类的宗教情绪会一再重新需要和创造这种最崇高的精神状态。但是这种精神形态的实现在时代改变的时候，外表上必定有所变化。我们凭借精神热情而使生存完全神圣化的概念与黄金传奇中木刻似的人物和沙漠教士们柱子似的僵硬毫无关系。因为我们已经使圣徒的形象脱离了神学会议和教皇的主教会议的裁决。今天对于我们来说，“神圣的”就是在存在完全献身于一种宗教体验的观念的意义上才是英勇的。我们觉得神智上的极度狂喜，西尔斯·玛丽亚的那个上帝的凶手拒绝世界的孤寂，阿姆斯特丹的宝石匠人令人震惊的无所需求，都丝毫不亚于宗教狂热的鞭笞派信徒的极度狂喜，甚至远离开一切奇迹，在有打字机和电灯的情况下，在我们通常的光亮充足的，人流穿行其间的城市里，精神圣徒作为良心的殉难者也还是可能的；只是我们再不必把这种奇异的和罕见的事情视为神圣的永无差错的和尘世不容争辩的，而是恰恰相反：我们爱这些了不起的尝试者，爱这些在他们危机

和斗争中危险地被引诱者，最爱的不是他们不犯差错，而恰恰是他们会犯差错。因为我们这一代人不愿再把圣徒尊崇为超凡出世的上帝的使者，而是尊崇为人中间最有世俗性的人。

因此，在托尔斯泰为他生平的典范形式而进行惊人的尝试中，最使我们感动的就是他的犹豫不决。他在最后的实践中符合常情地失败，使我们觉得比他让我们感到神圣时更为震惊。Hic incipit tragoedia（悲剧就在这里开始了）！走出时代的因循的生活方式，仅是去实现他的良知的无时性的生活方式，托尔斯泰在从事这项英勇的任务的时候，他的生活就必然要变成悲剧，变成比我们从尼采的愤恨和毁灭以来所看到的悲剧都更伟大的悲剧。因为要想强制脱离牢固生成的家庭、贵族世界、财产以及当代法律等种种关系，而不扯断神经编织物千丝万缕的联系，而不很痛苦地伤害自己和最亲近的人，是根本不可能的。但是托尔斯泰是全然不害怕痛苦的，甚至完全相反，他作为真正的俄国人，因此也作为激进主义者，直言不讳地渴望实实在在的痛苦，作为对他的真实有目共睹的证明。他早已厌倦了自己生活的安逸状态。平淡乏味的家庭幸福，他的著作取得的荣誉，他周围的人们的敬畏，这都使他感到厌恶——他这个富有创造性的人不自觉地在内心里渴望比较紧张，比较多样化的命运，渴望贫穷、艰难和痛苦，自从危机以来他才第一次认识到痛苦的创造性意义。为了像使徒那样证明自己谦卑教义的纯洁性，他想去过最卑微的人的生活：没有房子，没有金钱，没有家庭，肮脏不堪，虮虱丛生，受人轻视，遭国家迫害，被教会驱逐。他想在自己的肌肉、骨骼和头脑里去经历他在自己的书里作为最重要的，唯一的和心中渴望的真人形态所描写的内容：那就是命运之风像吹动秋天落叶一样，往前驱赶着无家可归的

人，一贫如洗的人。托尔斯泰出于内心最深处的意愿——历史这位伟大的艺术家又造成了一种天才的和它的一种讽刺性的反命题——本来渴求的正是他的对手陀思妥耶夫斯基违反心意所得到命运。因为陀思妥耶夫斯基经历了所有的尽人皆知的痛苦，命运的残酷和仇恨，而这一切是托尔斯泰出于教育学原理，也出于殉道者的贪欲所想经历的。真正的，折磨人的，煎熬人的，吸尽一切欢乐的贫穷如同涅索斯的衣服①一样紧紧地贴在陀思妥耶夫斯基的身上。他作为无家可归者跑遍了世界上许多国家，疾病摧残他的身体，沙皇的士兵把他绑在刑场的死亡柱上，然后又把他投进西伯利亚的监狱。托尔斯泰作为自己教义的殉道者，为了证明自己的教义所想要经历的这一切，都过分地分摊给了陀思妥耶夫斯基，而渴求外部的，有目共睹的痛苦的托尔斯泰却连一滴迫害和贫穷也没落到身上。

托尔斯泰任何时候都没想要使他的痛苦意愿显明易见并具有令世人信服的证明。嘲笑和讽刺的遭遇处处阻断他走殉教的道路。他想贫穷，想把他的财产赠送给人类，永远不再从文章和著作中收取稿费。但是他的家庭不允许他贫穷，更违背他的意愿的是，巨额的财产不断地在他宗室成员的手里增长。他想孤寂独处，但是名声引起的报导和好奇心却淹没了他的府宅。他想受到别人的轻蔑，但是他愈是自我谩骂，自我贬抑，他愈是憎恶地贬抑他的作品和怀疑他的真诚，人们便愈是敬畏地看待

①涅索斯（Nessus）是希腊神话中半人半马的人。他在背海格立斯的妻子过河时，想占为己有，因此被海格立斯用毒箭射死。死前他对海格立斯的妻子说，他的血能恢复她丈夫对她的爱情。于是她便织成一件衣服，浸泡过他的血，送给海格立斯，海格立斯穿上就死了。

他。他想去过农民的生活，住到低矮的，烟熏火燎的茅草房间里，默默无闻地和不受干扰地生活，或者作为朝圣者和乞丐在道路上流浪徘徊，但是家庭用关怀包裹着他，还把他公开表示拒绝的各种技术上的舒适方便送到他的房间里。他想受迫害，蹲监狱，挨鞭笞——“在自由中生活，这使我感到痛苦”——但是当局各方面都收藏起利爪，躲避开他，都满足于把他的门徒鞭打一顿，然后遣送到西伯利亚。因此他便采取了极端行动：为了最后受到惩罚，受到流放，被判徒刑，为了最后公开地为自己信念上的反叛而受罪，他辱骂起了沙皇。然而尼古拉二世却对提出控诉的大臣回答说：“我请求，不要去碰列夫·托尔斯泰。我无意使他成为一名殉道者。”托尔斯泰在晚年无论如何想要成为的就是一名殉道者，而且是自己这种信念的殉道者，可是命运却偏偏不许他成为殉道者。是的，命运对于这个甘愿受苦的人简直是在进行一种狡黠的关照，不让他遭遇什么不幸。正如一个精神错乱的人在自己的橡皮房子里狂躁不安那样，托尔斯泰也在包围自己的，但是眼睛看不见的荣誉监狱里不住地转圈圈。他对自己的名字吐唾沫他对政府、教会及一切社会力量做狰狞的鬼脸。可是人们对待他却是毕恭毕敬，把帽子拿在手里，洗耳恭听，把他作为出身高贵和没有危险的疯子而加以照料。他从来没有成功地作出明显的事迹，没有作出不可更改的证明，也没有作出引人注目的殉道行为。魔鬼把荣誉放到了他要钉死在十字架上的意愿和实现这种意愿之间。这荣誉就为他抵挡了命运的一切打击，并且不让灾难接近他。

但是为什么？——他的门徒们满腹狐疑急躁地这样问，他的对手们都讥讽嘲笑地这样问——为什么列夫·托尔斯泰没有用坚决果断的意志挣脱这种痛苦的矛盾呢？为什么他不把记者

和摄影师从家中赶出去呢？为什么他容许家里的人出售他的作品？为什么他不顺从自己的意志而顺从周围那些完全蔑视他的要求并坚持认定财产、舒心惬意是世上最高级的财富的人的意志呢？为什么他最终不是明确无误地按照自己良心的要求行事呢？托尔斯泰本人从来没有回答过人们这些可怕的问题，也从来没有原谅过自己。相比之下，那些用肮脏手指指点意志与效果之间明显矛盾的游手好闲的空谈家中间没有一个人比托尔斯泰本人更严厉地谴责过自己的行而不果，或者说自己的言而不行。一九〇八年他在日记中写道："每逢我听到人们把我说成是一个陌生人：此人生活奢华，他从农民那里拿走他能拿的一切，他让人去逮捕他们，同时他又信奉基督，宣讲基督教的信仰。他交出五个戈比作为义捐，在进行各种平庸活动的时候都躲到他亲爱的妻子身后——这时候，我就不假思索地把这样一个人称之为无耻之徒！就是这样人们也要告诉我，以便我放弃人间虚荣，只为灵魂而活。"不，没有人需要列夫·托尔斯泰来说明他在道德上的两重性，他天天都在它们上面撕裂自己的灵魂。每逢他在日记中触及良心的问题，碰到"列夫·托尔斯泰，你说呀，你是按照你的教义的原则生活的吗？"这把火红的钢刀的时候，他便怀着愤慨的绝望这样回答说："不，我羞愧得无地自容。我是有罪的，所以理应受人轻蔑。"他完全清楚，根据他那走向匮乏的信仰自白，在逻辑上和伦理上他只可能有一种生活形态：这就是离开他的家庭，放弃他的贵族头衔，放弃他的艺术，并且以朝拜圣地的香客的身份漫游在俄罗斯的大道上。然而他这位忏悔者却从来没有能够作出最后这个必不可少的和唯一令人信服的决定。但是正是他最后懦弱的这个秘密，他这种没有能力成为按原则行事的激进主义，对我说来这意味着托尔斯泰的

最后的美。因为完美永远只有在远离人性的情况下才是可能的。每一个圣徒，甚至是温和的使徒都必定会变得冷酷无情。他必定会向青年人提出几乎是超人的要求，反人性的要求：要他们为了虔诚而毫不在意地丢下父母、妻子、儿女而去。始终一贯的生活，完美无缺的生活，永远只有在一个解脱开的人的真空区域里才能实现。因此在一切时代里圣徒的道路都要进入惟一适合他栖身和安家的荒漠。这就是说，只要托尔斯泰想在行动中实现他的教义的最大坚定性，他就必须如同挣脱开教会和政府那样，也挣脱开家庭更为狭隘、更为温暖和更有吸附力的小圈子。但是要采取这样残酷无情和无所顾忌的暴力行动，这个人情味太重的圣徒三十多年来一直缺乏力量。他曾经逃走过两次，两次都又转回家来，因为他觉得惊慌失措的妻子可能自杀。这一思念在最后的时刻使他的意志瘫痪无力了。他没有能作出决断：为他的抽象的观念牺牲掉哪怕是一个人，而这一点就是他的精神上的过失和他的人性之美！与其和子女们发生冲突并且把妻子推向自杀，他宁愿呻吟着忍受一种仅仅是身在一处的令人窒息的家。在关键性的问题，诸如立遗嘱和出售藏书等问题上，他都是绝望地顺从家庭。与其让这些问题给别人造成痛苦，他宁愿自己受煎熬。他痛苦地决定，宁可作一个脆弱的人，而不作一个岩石般冷酷的圣者。

他在公众面前就这样把冷漠和半途而废表象都堆到自己身上。他知道，现在每个男孩子都可以嘲笑他，每个正直的人都可以怀疑他，每个拥护他的人都可以指正他。但是这一点，也正是这一点在那些黑暗的年月里成了托尔斯泰出色的忍受者的方式，他没有宽恕自己，而是闭紧嘴唇忍受了两重性的指责。“但愿我在众人面前的姿态是错误的，也许需要的正是这样。”一

八九八年他令人感动地在日记中这样写道。于是他开始逐渐认识到了他受的考验的特殊含义：这种没有胜利的殉道行为，这种既没有抵抗又没有宽恕的不公正苦难，与他多年来从命运中所看到的市场上另外一种戏剧性的殉道行为相比，对于他来说，早已成了更为愤怒和更为重大的殉道行为。“我常常希望遭遇苦难，忍受迫害。但是这样就意味着，我懒惰，想让别人为我工作，这样，在我必须受苦的时候，他们却折磨起我来。”他这个性情急躁，毫无耐心的人很想一下子跳进痛苦中，并且怀着溢于言表的忏悔热情让人把他烧死在他的信念的牺牲柱上。现在他认识到了，罚他在文火上慢慢燃烧是严酷得多的考验：那就是不知情者的轻蔑和自己知情的良心的永远不安。因为对于他这样的一个清醒的，不受欺蒙的自我观察者来说，每天都得重新承认，这个世俗的人托尔斯泰在自己的家里边和生活中是没有能力实现使徒托尔斯泰对千百万民众所提出的伦理要求的；还有他虽然明知自己做不到，却还在持续不断地宣讲这一套教义。这是何等没完没了的良心折磨呀！这个早已不再相信自己的人却一直还在向其他人要求信仰和赞同！托尔斯泰良心上溃疡的伤口在这里化脓了。他知道，他所承担的传教早已经变成了一个角色，变成了一出不停顿地演给世人看的谦卑剧。托尔斯泰从来没有过自欺欺人，他甚至比他最尖刻的敌人更确切地了解自己的思想混杂和装腔作势。正是这一点使得他的一生成了一场内心深处的悲剧。谁要想了解或想象他这颗饱受折磨和追求真理的内心对自己厌恶并深感震惊的痛苦到什么程度，不妨去读一下才在他的遗著中发现的那部中篇小说《谢尔盖神甫》。正如虔信上帝的特蕾泽对自己的幻像感到惊惧，便惶恐不安地问她的忏悔神甫说：这些福音报导是否真的是上帝给她送

来的；而不大会是上帝的对手——魔鬼——为了对她的傲慢才给她送来的。托尔斯泰在这部中篇小说中如特蕾泽一样也质问自己：他在群众面前的说教和行为是否真的起源于对神的虔敬，也就是起源于伦理学和乐于助人，而不是出自虚荣的魔鬼，出自沽名钓誉和对阿谀奉承的喜爱。他以显而易见的婉转表达手法在那个圣徒身上描绘了他自己在雅斯纳亚·波良纳的情况：数以千计的忏悔者和崇拜者徒步走向那个创造奇迹的修道士，就像信徒们、好奇的人、敬仰的朝圣者涌向他自己一样，而且和托尔斯泰一样，这个良心与他相似的人在拥护者的嘈杂声中也问自己说：他这个被大家尊为圣徒的人在实际生活中是否真的超凡入圣？他自问说："我的所作所为在多大程度上是为了取悦于上帝？又在多大程度上是为了世人？"托尔斯泰通过谢尔盖神甫之口深感震惊地回答自己说：

"他在灵魂深处感觉到，魔鬼用一种另外的，只是为了在群众中沽名钓誉的东西调换了他为上帝进行的工作。他感觉到了这一点，因为正如从前没有人干扰他的孤寂，他就感到愉快一样，现在他又觉得这种孤寂是一种痛苦。他感到来访者不胜其烦，访客使得他疲倦，但是在内心深处他却喜欢来访者，喜欢他们对他的过分赞誉之词。留给他灵魂上增强和祈祷的时间越来越少了。他有时候心想，他就很像有泉水涌出的一片场地，从他心里并且经过他涌流出来的是一个微弱的活水泉。但是在渴饮者蜂拥而来，互相挤撞，践踏一切，而留下一片肮脏狼藉的时候，水就再也聚积不起来了……现在在他的心里再也没有了爱，没有了谦卑，也没有了纯洁。"

这是严厉的自我批驳，是要永远结束一切可能的崇拜，还有想象到比这更可怕的谴责吗？托尔斯泰用这段自白永远破除

了教科书中为雅斯纳亚·波良纳的那个圣徒编印的陈词滥调。令人非常震惊的是，这里呈现出来的不是圣徒的光环，而是在加于自身的责任重压下走向崩溃的，脆弱的缺乏自信者破碎的良心。举世的钦佩，门徒们阿谀奉承的偶像崇拜，天天络绎不断的朝圣者行列，所有这些喧闹嘈杂，令人陶醉的支持，都不能使他这个多疑的智者，这颗不可收买的良心受到蒙骗而认识不到，在这个以文学培养起来的基督教中藏有多少装腔作势，在个人的谦卑表现中藏有多少沽名钓誉。不过托尔斯泰残酷地对待自己，永不满足。在这种象征意义的尸体解剖中他甚至怀疑自己最初意志的真诚，他忧心忡忡地通过与他相似的这个人的嘴继续问道："但是至少不是有个为上帝服务的真诚意图吗？"然而回答又一次关闭了所有的圣洁之门。"是的，是有过真诚意图，但是一切都被玷污了，都被荣誉封死了。对于一个像我这样为了在人民群众面前的荣誉而这样生活过来的人来说，是没有上帝的。"他通过过多地谈论信仰和扮演信仰悲剧而浪费了信仰。托尔斯泰颇有远见地感觉到和承认到，在汇聚大成的欧洲文学面前的故作姿态，装腔作势的教区忏悔，而不是沉默无声的谦卑，这使得他的完全神圣化不可能了。他的良心弟兄谢尔盖神甫只有在放弃世界，放弃声望，放弃虚荣的时候，才接近了他的上帝。他让神甫在迷途的终点讲出来的他的话是："我要寻找他。"

"我要寻找他。"——只有这一句话包含着托尔斯泰最真实的心愿——所以他实际的命运就是：不是成为找到上帝的人，而只是成为寻找上帝的人。他从来不是圣徒，不是解救世界的先知，甚至也不是他的生活完全明确的创造者。他一直是一个人。有些时候他是超群出众的，但是在下一个时刻里他便又不诚实

起来，又虚荣起来。他是一个有弱点，有不足之处和两重性的人。不过他总是可悲地意识到这些缺点，怀着激情，无与伦比地致力于完善。他不是一个圣徒，但是他有一个神圣的意图。他不是一个信徒，但是，他是一种强大的宗教力量。这不是像神一样的人的肖像，态度冷静，始终安详，而是一个永远不能在自己的道路上休息，必须每天，每时不停顿地为了更纯洁的形象而拼搏的人类的象征。

托尔斯泰生活中的一天

> 在家里我的心情是忧伤的，因为我不能分担我家里人的感受。我认为，他们感到高兴的一切，例如学校里的考试，在人世中的成就，购买东西等，对于他们来说都是不幸，都是祸害，但是我又不能这样说。当然我可以这样说，我也做得到，但是没有人理解我的话。
>
> **日　记**

我借助托尔斯泰的友人们的见证，并且根据他自己的话，用他数以千计的日子构造成了列夫·托尔斯泰这样的一天。

早晨：睡眠从这位老人的眼睑上缓慢地流去。他醒过来了，便环顾四周，晨光已经给窗子染上了颜色。现在已经是白天了。他的思维从朦胧的昏暗中浮现了起来。使他惊讶愉快的第一个感觉是：我还活着。像每天夜间一样，昨天夜晚他舒展开身子，

躺在他的床上的时候，心中怀着不再起来的谦卑的顺从。他趁着闪动的灯光在未来一天的日期前边依然写下了三个字母：W. i. I.（如果我活着）。令人惊异的是，他又得到了一次生存的恩惠。他还活着，他还在呼吸，他很健康。他用扩张开的肺吸进空气，用空虚而贪婪的眼睛吮吸光明，好似在吮吸上帝的问好。真是不可思议，他还活着，他是健康的。他这个老人很感激地站立起来，赤身裸体。冷水浴使他保养良好的身体显得健康红润。他带着体操运动员的喜悦做上身直起弯下的动作，直到肺部喘息和关节作响为止。然后他穿上衬衣，把便服上装披在擦得发红的皮肤上边。他打开窗子，亲手扫除灰尘，并且把劈好的烧柴投进发出清脆响声的炉火中。他是自己的仆人，他是自己的奴隶。

然后他便下楼到早餐餐室里去。索菲亚·安德烈耶芙娜，女儿们，秘书，几个朋友，都已经到齐了。铜茶炊里的茶水在沸腾翻滚。秘书用一个高托盘给他送来一堆杂乱的信件、期刊和书籍。这些东西上边都贴有来自四大洲的邮票。托尔斯泰厌烦地看了一眼这些堆积如山的信件与书刊。“颂扬和烦扰，”他心中暗想，“至少是乱七八糟！人应该更多地独自呆着，更多地与上帝在一起，而不要总是在宇宙的云雾中活动。要避开一切干扰与迷惑。要避开一切使人虚荣自负、盛气凌人、沽名钓誉和虚妄不实的东西。为了不分散精力，为了不使内心受到傲慢的烦扰，最好把这些东西都投到火炉中。”但是好奇心更为强大。他用灵敏的手指沙沙响地迅速翻阅杂乱堆放的请求、抱怨、哀告、业务建议、造访通知以及海阔天空的闲扯。一个婆罗门教徒从印度来信说，他错误地理解了释迦牟尼。一个出狱的犯人讲述了自己的生平，还想向他这位世界的良心建议：青年人在

思想迷惘的时候向他求助，乞丐在绝望之中向他求助，大家都谦卑地向他涌来，正如他们所说的，把他看作唯一能帮助他们的人。他额头上的皱纹刻画得更深了："我这么一个无力自助的人"，他寻思起来，"还能够帮助谁呢？为了忍受这种神秘莫测的生活，我一天又一天地步入歧途，寻求新的生活意义。为了欺骗自己，我还狂妄地大谈特谈真理。所以并不奇怪的是，他们都到这里呼喊起来：列夫·尼古拉耶维奇，教导我们生活吧！我的所作所为都是撒谎，自吹自擂，玩弄花招。实际上我早已经挖空掏干了。因为我浪费了自己；因为我一直给成千上万的人倾倒东西，而没有给自心积聚东西；还因为我总是说呀，说呀，说呀，而不是默不作声，在寂静中倾听我内心深处的真话。但是我不能使信赖我的人们失望，我不能不给他们一个回答。"他手里长时间拿着一封信。他把信看了两遍，三遍。这是一个大学生的信。这个大学生骂他劝人喝水，而自己喝酒。这事大概就在他最后离开他的家，把财产送给农民，自己变成一个走在上帝大道上的朝圣者的时候。"他是对的，"托尔斯泰心中想道："他说出了我的良心。但是怎样才能给他说明白我还不能给自己说明白的事呢？他现在以我自己的名义谴责我，我该如何答辩呢？"为了立刻给这封信作出回答，他就带上了这封信。现在他站起身来，走进自己的工作室。秘书跟着来到工作室门口提醒他说：《泰晤士报》的记者通知说中午来进行采访。他是否愿意接见这个记者呢？托尔斯泰的面色阴沉起来，"总是有这种纠缠不休的事！他们一直那么好奇地看我的生活内幕，到底想从我这里得到些什么呢？我要说的话，都写在我的书里边了。每个能读书的人都能够理解我的话。"但是爱好虚荣的弱点迅速补了一句。"我认为，"他说，"可是只能用半个小时。"而当他刚

一跨过工作室的门槛，他的良心就已经在咕咕哝哝地抱怨了："为什么我又一次作出了让步，我已经是一头白发了，却在死亡之前的一段时间里总还是这样虚荣地行事，把自己交给人们去谈论。每逢他们来纠缠我，我总是一再变得很软弱。什么时候我才能学会隐藏自己，不谈自己呢？帮助我吧！上帝，你可要帮助我呀！"

他终于一个人呆在工作室里了。不加装饰的墙壁上挂着镰刀，耙和斧子都固定地放在打蜡的地板上。木头农具比可供人坐下休息的地方还多。在宽大的桌子前边是一只笨重的单人软椅。这是一个半像修道，半像务农的小房间。昨天写了一半的文章《关于生活的思考》还放在桌子上边。他浏览自己写的话，进行删略、修改和重新定稿。他那快速、超大和儿童体的书写一再停顿下来。"我太粗心了，我太没有耐心了。如果我对上帝这个概念没有清楚的感觉，如果我自己没有确定的认识，而且我的思想还在一天又一天地动摇不定，那么，关于上帝我能怎么写呢？如果我来谈论无法用语言说明的上帝，我来谈论我永远理解不透的生活，那么，我该怎样使得自己明白并且使得每个人都理解呢？我所进行的工作是超越我的力量的。我的上帝，从前我在写文学作品的时候，我是多么自信地要给人们呈现出如同上帝对我们所宣称的生活，而不是如我这么一个年纪衰迈，思想混乱，处于寻觅中的人希望自己有的真实的生活。我不是圣徒。不是的，我不是圣徒。所以我不应该去教导群众。我只不过是这样一个人：上帝给他闭上比千百个人更明亮的眼睛，更良好的感官，以便他去赞美他的世界。也许那时候——在我现在诅咒为荒谬无聊的艺术效力的时候——我更为真实，更为善良。"他停下笔来，不由自主地环顾四周，仿佛可能有人在窥视，

他怎样从一个隐蔽的箱子里取出来一些现在他正在秘密写作的中篇小说（因为他曾经公开把艺术嘲弄和贬低为一种“多余”，一种“罪过”）。这些就是他暗自写成，对公众秘而不宣的作品《哈泽·穆拉特》《伪造的息票》。他翻开这些作品读了几页。他的眼睛又变得温和起来。“不错，这本书写得很好。”他觉得是这样，“这就很好！上帝召唤我，只是要我描述他的世界，而不是要我泄露他的思想。艺术多美呀！劳动多么纯洁呀！思考是多么痛苦呀！在写这本书的时候，我是多么幸福呀！我在《幸福婚姻》中描写了春天的早晨，当时我的热泪是如何滚滚流淌下来的呀！还有那是在夜间，索菲亚·安德烈耶芙娜走了进来。她的目光急切。她走来拥抱我：想必是她在抄写时停了下来，过来感谢我的。所以我们在那一整夜是幸福的，在这整整一生都是幸福的。但是现在我不能再退回去了。我不能再使人们失望。我必须在已经开始的道路上继续走下去，因为人们处于精神的苦难中，希望从我这里得到帮助。我不能停顿下来。我的日子已经屈指可数了。”他长叹一口气，把心爱的书稿又送回到了书柜里隐蔽的地方。他像一个誊抄工一样，默默无言，抑郁不快地继续写作理论性的宣传小册子。他的额头上布满了皱纹，下巴沉重地下坠，以至于他的雪白胡须时不时地磨得稿纸沙沙作响。

终于到了中午！今天干得够多了！他把鹅毛笔放到旁边，猛地起身，迈开敏捷而碎小的脚步，旋风似地下了楼梯。马夫在楼下已经把他心爱的牝马德利勒配备妥当。他跃身骑上马鞍，那在写作时佝偻下来的身板便随即挺直起来了。他坐得笔直，轻快和放松地纵马奔向森林，好似一个骑在骏马上的哥萨克。他的银须波浪似地卷曲，在飒飒的风声中飘动。他狂喜地张开大

口，要更强有力地把田野里的蒸气吸入体内，要让衰老的身体感受到生命，活跃的生命。血液欢乐地涌动，在他的血管里热乎乎，甜丝丝，簌簌有声地流淌，一直流到手指的尖端和充满嗡嗡声的耳朵上。现在他骑马进入了一片新生树林。这时候他突然勒住了马，为的是要看看，再一次看看，粘在一起的花蕾在春天的阳光下是怎样绽开，闪射光彩的，看看稀薄的，颤动的，如同刺绣品一样轻柔的绿色是怎样停留在天空里的。他双腿紧夹，催马跑向桦树林。他那鹰似的眼睛激动不已地观察，蚂蚁如何在络绎不绝地来来往往，就像是链条一样，顺着树皮爬动。有一些蚂蚁肚子很大，满载而归，而另一些蚂蚁还在用纤细的金丝钳子夹取树粉。他这位年迈的大主教兴奋地伫立着，一连几分钟纹丝不动。他注视着庞大事物中的细微现象，热泪泉涌，流进了他的银须。这是多么不可思议呀！七十多年以来，大自然这面上帝的镜子总是不断重新表现出不可思议。它静默无言，同时又倾吐衷肠，永远充满着种种景象。它任何时候都生机勃勃，在寂静中比一切思想和问题都更为明智。马在托尔斯泰的身下不耐烦地打起了响鼻儿，于是他从静默的沉思中清醒了过来。他用腿紧夹马的肋腹，为的是在飒飒的风声中不仅感觉到微小的东西和温柔的东西，而且也要感觉到感官的野性和激情。他骑着马走呀，走呀，走呀，欣喜愉快，无忧无虑。他骑马走了一公里多，马跑得身上冒出闪光发亮的汗水。他这才拨转马头，以稳重的快步往家走去。现在他的目光明亮，灵魂轻松。这个到了耄耋之年的老人在这条他熟悉了七十年的道路上感到的愉快和欢乐就像小时候到这些森林中来玩一样。

但是走到村庄附近，他那喜洋洋的面容突然变得阴沉起来。他以行家的眼睛察看起了田野。在他的庄园范围以内现在还保

留有不良的现象：荒芜破败，篱笆腐烂，很可能有一半被火烧过，土地也没有翻耕。他怒气冲冲地骑马回来，要求作出答复。一个衣服不整洁的妇女走出门来，她赤露着双脚，头发蓬乱，目光卑微顺从。两三个半裸的小孩子胆怯地紧靠着她的破旧裙子，还有第四个孩子从后边烟熏火燎的低矮草房里传出来哇哇的啼哭声。他皱起眉头，思考庄园荒芜破败的原因。这个女人号啕大哭，喊出一些不连贯的话：说她丈夫在六个星期以前因为偷盗林木被捕入狱了。如今没有了丈夫，没有了那个强壮有力，勤劳苦干的人，她该如何生活下去呢？她丈夫偷林木可是出于饥寒交迫。对这一点，老爷本是一清二楚的：年成不好，更加捐税重，地租高。孩子们看到母亲在呼天抢地地哭，便也开始跟着号啕起来。托尔斯泰急忙从口袋里摸出一个硬币，递给了那个女人，为的是切断她会继续下去的申辩。然后他便像个逃亡者一样，骑上马赶快走开了。他的面容忧郁了。他的愉快消逝了。“这么说事情是发生在我的土地上——不，是发生在我赠送给妻子和子女们的土地上。我知道内情，我犯有过失，但是为什么我总是怯懦地躲到妻子的身后呢？那种转让财产是对世人的一场骗局。因为就在我自己对农民的劳役感到厌倦的时候，我家里的人却在从这些贫民身上榨取钱财。我确实知道，我现在所住的这幢新房子的每一块砖瓦都是用农奴的血汗烧制成的，都是他们变成了砖瓦的肌肉，都是他们的劳动。我怎么可以把不属于我的土地，把那些耕作的农民的土地赠送给我的妻子和子女呢？我不能不在上帝面前感到羞愧，因为我列夫·托尔斯泰总是以上帝的名义向群众宣讲公正，而外边的不幸天天都在盯着我的窗户。”他的面容现在变得异常激愤。现在当他进入“庄主府宅”，从那些石头廊柱旁边走过的时候，他的脸色显得

更加阴沉了。身穿号衣的侍从和马夫都从门里边跑出来扶他下马。“我的奴隶们”，自我谴责的羞愧从内心里愤慨地这样讥讽说。

在宽敞的餐厅里，长长的餐桌上已经铺好雪白的桌布，摆放上银制的餐具。等待着他的到来的有：伯爵夫人，女儿们，儿子们，秘书，家庭医生，法国女人，英国女人，邻居夫妇，聘请来作家庭教师的一个革命派大学生，然后还有那个英国记者。这群人兴高采烈，笑语喧天。现在他走了进来，那片喧闹声便立即鸦雀无声了。托尔斯泰按照贵族礼仪庄重地向客人们招呼致意，然后便一言不发，在餐桌旁就座。当身穿号衣的佣人给他端上他所选定的素食菜肴——精工烹制的进口芦笋——的时候，他必定会想起那个衣裙褴褛的女人，那个他递给十个戈比的农妇。他忧郁地坐着，反躬自省。“但愿他们都会知道，我不能够，也不愿意这样生活：有侍役围立身旁，中午四道菜。银餐具里无比丰盛，而其他人却没有最必需的东西。他们全都知道，我向他们要求的牺牲只不过是放弃这种奢侈，这种对人类犯下的可耻罪恶，上帝也是这样要求的。但是我的妻子，这位应像分享我的床铺和我的生命那样分享我的思想的妻子，却以敌人的身份反对我的思想。她是挂在我的脖子上的一个磨盘石，是把我拖进一种虚假的，欺骗人的生活里去的良心负担。我早就应该斩断她用来束缚我的绳索。我与他们还有什么关系呢？他们干扰我的生活，我也干扰他们的生活。现在我在这里是多余的，这对我和对他们大家来说都是一种负担。”

出于愤怒，他怀着敌意，不由自主地抬起头来，注视着她——他的妻子索菲亚·安德烈耶芙娜。我的上帝，她怎么变得衰老了，苍白了，皱纹也横截了她的前额，悲伤也撕裂了她的

干瘪的嘴。于是一阵感情的波涛突然淹没了这个老人的心田。“我的上帝，”他思忖起来，“她看起来多么凄凉呀！她显得多么悲哀呀！她，我原来可是把她以年轻、欢笑和天真无邪的姑娘的身份接纳进我的生活。现在我们共同生活了三十年，四十年，四十五年了。我是把她作为姑娘娶过来的。当时我已经是报销一半的人了，她给我生了十三个孩子，她帮助我创作了我的作品，她给孩子们喂奶。而我呢，我把她变成了什么呢？她成了一个绝望的，近乎丧失理智的，受到过分刺激的女人。为了防备她自寻短见，人们不得不把她的安眠药放起来，由于我她变得如此不幸。现在我知道，我的儿子们都不喜欢我；现在我的女儿们呢，我浪费了她们的青春年华。还有记录我的每一句话，像麻雀啄马粪一样啄开我的每一句话的秘书们，为了把我的木乃伊保存在博物馆里，他们在柜子里已准备下了焚烧的香和涂擦身体的香膏。还有那边，那个英国的花花公子已经手捧着笔记本，在等候我是如何给他解说‘生活’。总而言之，这张餐桌就是对上帝和对真理的一种罪过。这个家呢，令人厌恶，没有秘密，没有纯净，我这个骗子惬意地坐在这个地狱里。我没有愤然一跳而起，去走我自己的路，而是觉得温暖和舒适。我要是已经死了，那么，对我，对他们来说更好：我活得太久了，也不够真诚了，我的时间早就已经到了。”

仆人又给他端上一道菜来，这是甜水果，周围是冻成了冰的牛奶泡沫。他用一个生气的手势把银碗推到一边。“这个菜不好吃吗？”索菲亚·安德烈耶芙娜惶恐地问道，“这个菜对于你太难消化吗？”

但是托尔斯泰的回答很尖刻：“这么好的东西，对我来说，实在难以消化。”

儿子们的眼光里透出烦恼，妻子感到惊愕，记者紧张起来：人们看到，他要把这个警句记下来。

这次进餐终于结束了，他们都站起身来，走进接待室。托尔斯泰与那个对他虽然十分崇敬，但却敢于积极反对他的年轻革命者展开了争论。托尔斯泰的眼睛闪射出光芒。他讲话粗暴，冲撞人，近乎是在喊叫。每次讨论都仍然像从前狩猎和打网球那样吸引他，那样使他充满极大的热情。他突然觉察到了自己的态度粗暴，于是便迫使自己谦卑，努力压低自己的声音说："不过也许是我错了。上帝把他的思想散布在人间，谁也不知道，自己所说的话是上帝的思想呢，还是自己的思想。"为了转换话题，他便鼓动其他人说："我们到公园里边走走吧！"

但是他们在动身之前还有一次短暂的停顿。在他的府邸台阶对面的一棵老榆树下边，在那棵"穷人树"的跟前，老百姓中来的访客，例如乞丐和"愚昧者"教派的人，都在那里等候托尔斯泰。他们到这里来朝圣步行了二十英里，为的是来听取忠告或者领取一点钱。他们都晒得皮肤黑红，疲惫不堪，满身尘土，站在那里。当托尔斯泰这位"主人"，这位"老爷"走到近前的时候，他们中间有几个人讲着俄语一躬到地。托尔斯泰步态敏捷飘洒，向他们走来。"你们有问题吗？""我想提个问题，尊贵的……""我不是尊贵的。除了上帝，谁也不是尊贵的。"托尔斯泰对这个人责备说。这个瘦小的农民畏缩地转了转软帽，然后急速地讲出了一些杂乱的问题：土地现在是不是真的要属于农民了？什么时候他就能得到他该得的那块土地？托尔斯泰不耐烦地作了回答。一切说不明确的事情都使他生气。然后轮到的是个林务管理员。此人上前提出了关于上帝的种种问题。托尔斯泰问他能不能读书，他作了肯定的答复。托尔斯泰就让人

给他拿来自己的作品《我们该怎么办?》，然后便离开了。再后是乞丐一个接一个地挤上前来。托尔斯泰已经变得不耐烦了，便用五个戈比的硬币迅速把他们打发走。他在转身时发现，在他分发硬币的时候，那个记者给他拍摄了照片。他的面色随即阴沉起来说："他们就这样拍照了我这个大善人托尔斯泰，我这个在农民跟前的义捐慈善家，我这个乐于助人的高 贵人。但是凡是能看透我的心的人都知道，我从来不是善良的，我只是尝试着学习善良罢了。除了我的自我，没有任何东西使我真正费心思索。我在一生中赠送穷苦人的钱还不到从前我在莫斯科赌牌场上一夜间所输掉的一半。我从来没有想到过，去给我明知正处于饥寒交迫中的陀思妥耶夫斯基寄去二百卢布，而这二百卢布就可能解救他一个月的苦难，也许能永远解救他的苦难。虽然如此，我还是容忍别人对我的赞美，把我称颂为最高贵的人。但我在心中却很清楚地知道，我这只是刚刚起步而已。"

他急忙赶往公园里去散步。这个长髯飘动，行动敏捷的老头儿竟然迫不及待地跑起来了，其他人几乎都跟不上。不，现在再不要多讲话了：现在只有肌肉的感觉，筋的柔韧性，他略微看了看女儿们的网球比赛，这种灵巧的身体运动是纯洁无邪的。他饶有兴致地跟踪看每一个动作。每逢击球成功，他都自豪地放声大笑。这时候他郁郁沉闷的心情顿时觉得轻松愉快起来。他与人闲聊，说笑。他进行着清醒而安详的思考，穿过柔软的，芬芳馥郁的草坪往前走去。不过随后他就又退回到工作室里，看一会儿书，休息一会儿。有时候他觉得自己已经疲惫不堪，两腿沉重难移。当他独自一人闭上双眼，躺在蜡黄色的皮沙发上，感到周身无力，实在衰老的时候，他便在寂静中想："现在确实很好。现在是时候了，可怕的时候到了。我对死亡如

同对幽灵鬼怪一样的害怕，所以我就想在死亡面前藏起自己，否认自己。现在我再也不害怕了。是的，我清楚地感觉到，我已经很接近死亡了。”他的身子往后靠着，千头万绪的思想在寂静中蜂拥而来。有时候他用铅笔飞快地勾画出一个词，然后便长时间严肃地凝视着前方。老人的面孔被思索和梦想的云彩笼罩着，只同他自己和他的思想与面容在一起，这很美。

晚上他又加入了喜欢谈话的圈子。是的，这是工作之余。钢琴家，朋友戈尔登魏泽尔问道，他是否可以弹奏点什么。“喜欢听，喜欢听！”托尔斯泰倚着钢琴，用手捂盖着眼睛，为的是不让别人看到连续不断的音响魔术是如何感动他的。他静心倾听，微闭双目，胸脯起伏，作着深呼吸。真是奇妙，他一向厉声拒绝的音乐，现在令人不可思议地向他涌来了，使一切柔和的东西都松软了。音乐使那历经了种种艰苦沉重的思索之后的内心又变得温柔和善起来。“我怎么可以诽谤艺术呢？”他默默地沉思起来；“如果不在艺术这里，那在哪里会有安慰呢？那样，一切思维都昏暗了，一切知识都惘然若失了。除了在艺术家的绘画和言语里以外，我们还能在什么地方能够更清楚地感觉到上帝的存在呢？贝多芬和肖邦，你们都是我的弟兄。现在我觉得你们的目光全都在我的身里边休息，还觉得人类之心在我身里边跳动起来。弟兄们，请你们原谅我对你们的诽谤吧。”这次演奏后响起一致的喝彩声。大家都鼓掌了，连托尔斯泰在短暂的犹疑之后也同样鼓掌了。他身体内的一切烦躁不安都恢复正常了。他轻声笑着走进聚集起来的人们中间，愉快地进行起了舒心的交谈。最后有某种像欢乐和宁静的东西围绕着他飘动起来。这样内容丰富的一天好像就要圆满地结束了。

但是在去就寝之前，他又一次走进了他的工作室。在一天

结束之前，他还要对自己进行最后的审判。如同往常一样，他要求自己为一个小时，甚至为他的一生作出说明。翻开的日记本放在那里。良心的眼睛从日记本的一页页白纸张里注视着他。托尔斯泰在对这一天的每一个小时进行回忆，并且作出判决。他记起来那些农民，那件应归咎于自己的不幸事件。他从旁边走过，除了拿出可怜的一点零钱以外，没有给予其他帮助。他还想起来，自己对乞丐的不耐烦的态度，还想到对待他妻子的那种恶劣的思想。他把所有这些过错都写进了他的书里，写进了他的谴责之书里。他愤怒地用铅笔记下了这样的判决：“我又懒散起来，灵魂麻木。好事作得不够！至今我还没有学过干重活。我还是爱我周围的人，而不是爱人类。帮助我吧，上帝，帮助我吧！”

然后他还写上第二天的日期和极其神秘的“W. i. I.”——也就是“如果我活着”。现在工作已经完成了，这一天又活到了尽头。他心情沮丧地走进相邻的房间。这个老人脱下工作罩衫和沉重的靴子，然后就把身子，把他那沉重的身子平躺到床上。像往常一样，这时候他首先想到的是死亡。他的思想，也就是那些色彩缤纷的蝴蝶，还在他的头上焦躁不安地飞舞。但是这些思想又像蝴蝶一样消失在森林愈来愈深的昏暗处了。他已经疲乏得完全要入睡了……

突然——他惊醒起来——这不是脚步声吗？是的，他听见了来到近处的脚步，轻轻的，悄悄的。这是工作室里边的脚步声。他立即起身，不声不响，半裸着身子，把焦急的眼睛紧贴在钥匙孔上。是的，相邻的房间里有亮光。有人端着一盏灯走进了房间，来到他的书案上翻来找去，为的是要看到一些句子，要读到他的良心的对话。这是他的妻子索菲亚·安德烈耶芙娜，

她在窥探他最后的秘密。她甚至不让他单独与上帝呆在一起。无论在什么地方，不管是在他的家里，在他的生活中，还是在他的内心里，他都受到人们的贪婪与好奇心的围捕。他气得两手颤抖，他的手已经抓住了门的把手，要猛然把门拉开，前去责骂自己的妻子，背叛他的妻子。但是他在最后的一瞬间抑制住了自己的怒火："也许这也是强加于我身上的一种考验。"于是他便退回到卧榻上，默默无声，屏住呼吸，倾听自己的内心，如同倾听涌流的泉水一样。他就这样又清醒地躺了很久。列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰，他那个时代里最伟大和影响最深的人，他在自己的家里受到背叛，受到怀疑和折磨，而且孤寂得发冷寒心。

决断和神化

为了相信永存不朽，就必须在这里过一种不朽的生活。

日记，一八九六年三月六日

一九〇〇年。列夫·托尔斯泰作为七十二岁的老人跨过了世纪的门槛。这位英雄的白发老人思想正直，但已经成了传奇的人物，现在正在走向他的完成。这位漫游世界的老者的面容从修剪好的胡子里透出更为宽厚仁慈的光辉。他那逐渐变黄的皮肤如同透光的羊皮纸，上边写满了无数皱纹和咒符。一种恭顺容忍的微笑现在常常留在平静的嘴唇周围。乱蓬蓬的双眉极少愤怒地倒竖起来了。这位激愤和年迈的亚当现在对待别人比较谨慎，比较冷静了。他自己的兄弟，一辈子总是认为他是个

火性暴躁的人和不能自我克制的人，现在惊讶地感觉到："他变得多么心平气和呀！"真的，强烈的激情开始熄灭了。他进行过厌倦的搏斗，也受到了厌倦的折磨。所以，现在在薄暮之光中，一种宽容的新光辉从他的脸上焕发起来。看到当时他那忧郁的面孔是很令人感动的：在漫长的八十年中大自然在他的脸上如此粗暴地发生影响，仿佛只是为了终于以这种最后的形象显示出来他最独特的美，这位白发老人伟大、博学和宽容的崇高威严。于是在这个神化了的形象身上，人类就具有了它记忆中的外部表象。因此，将来的一代又一代人都会满怀着敬畏之情在心中保留着他那严肃而安详的面容。

年龄通常是要损坏和分裂英雄人物的形象的，现在却使他忧郁的面孔具有了完美的庄严。坚强变成了威严，热情变成了宽容和对人人是兄弟的理解。的确，这位老战士一心想的是和平，"与上帝和所有人的和平"，即使与他最痛恨的敌人也和平，与死亡也和平。谢天谢地，对于死亡心惊胆战的恐惧，惊慌失措的恐惧，野兽一样的恐惧，都已经成了过去。这位耄耋老人以平静的目光，以妥善的准备期待着临近的消逝。"我想到了，很可能明天我就不再活了。于是我每天都努力使自己更熟悉这种思想，我越来越习惯它了。"令人惊异的是，自从恐惧的痉挛离开这个长期惊慌失措的人以后，教导者的感觉就又集中起来了。就像歌德老人在最后的晚年还从学术的消遣返回他的"主要工作"那样，传道者和道德主义者的托尔斯泰在七十岁至八十岁的那令人难以置信的十年里也又一次致力于艺术，致力于他久已拒绝了的艺术。上个世纪的这位最强有力的作家又在新的世纪里复活了，而且雄风不减当年。这位老人勇敢地为他生存的巨大弧形建造了一个拱顶。他回想起了自己当哥萨克年代

里的经历，于是就构成了他的伊利亚特式的诗篇《哈泽·穆拉特》。在这里边刀剑铿锵，战火不熄。这是一部英雄传奇。它讲述得纯朴而且宏伟，如同在他的艺术炉火纯青的时期里所写的作品一样。《活尸》的悲剧，短篇杰作《舞会之后》《科尔涅·瓦西列夫》以及许多短小传奇都光辉地证明了艺术家从道德主义者的忧郁中的回归与净化。对于白发老人晚年这些作品中的任何一部，人们都难以想象，这是由褶皱干裂，无力写作的手写成的。耄耋老人的朦胧目光既不可收买又不受迷惑，敢于正视永远令人激动的世人的命运。生活的法官又变成了诗人，这位一度狂傲的生活导师在他精彩的老年自白中无畏地在神一样的不可穷究面前躬身下拜了。对最终生存问题迫不及待的好奇心减弱成了对无限愈来愈近的澎湃涛声恭敬的谛听。列夫·托尔斯泰，他在自己生命的最后年代里变得真正明智起来，而且仍然孜孜不倦。这个远古世界的农民还在不间断地坚持工作，在日记本里耕种着取之不尽的思想农田，一直到笔杆从他变凉了的手里掉落下来为止。

虽然如此，这个不知疲倦的人还是不能休息。命运托付给他的思想是为真理拼搏到最后的时刻。还有最后一件工作，最为神圣的工作有待完成。这项工作不再是针对生存，而是针对临近的死亡：这位广有影响的教导者生平最后的努力将是把自己表现得既威严又堪为典范，为此他把聚集起来的精力都出色地用上了。托尔斯泰在自己的任何一部作品上都没有像在自己的死亡上这么长久和这么热情地忙碌过。他作为一个真正的和不知满足的艺术家正是想要把他最后和最有人性的业绩纯净地和无可指责地交给人类。

这种为了一种纯洁的，无谎言的，圆满的死亡而进行的搏

斗，成了为争取真实，同时也是在争取充满牺牲的真实——因为这种真 实要他付出的是自己的鲜血——而进行的不得安宁的七十年战争中的决定性的战役。还有最后一项事业尚待完成，这项事业他毕生都是怀着如今我们才清楚的畏怯所一再回避的。这就是最终有效和无可争议地摆脱他的财产。托尔斯泰与一心想要避免决战，而希望在连续不断的战略退却中战胜可怕的敌人的库图佐夫很是相似。他一再从对自己的财产的最后一次支配前边畏惧地退缩回来，并且由于良心的催逼而逃进了“不行动的智慧”中去。他每一次企图即使是在去世以后放弃对于自己作品的权利，都遇到了家庭内部最激烈的抵抗。他太软弱，实际上太人性了，所以不能用残酷的行动强行克服那种抵抗。多年以来他便满足于不亲自经手金钱，不用他的收入作任何花费。但是——他这样谴责自己说——“这样不闻不问的基础是，我在原则上拒绝一切财产，还有我是出于在人前虚伪的羞耻感而不关心我的财产的，为的是不让人指责我不坚定”。他作过各种各样没有成效的尝试，每次尝试都在他密切的家庭小圈子里引起一场悲剧。此后他接连几次推开对自己的遗嘱作出明确而有约束性的决定，并且把作决定推到不确定的时刻。但是在一九〇八年他八十岁的时候，他的家庭利用庆祝的机会以巨资出版了他的全集。现在他这位一切财产的公开敌人再不能没有行动了。列夫·托尔斯泰在八十岁的时候不得不光明正大地来进行决定性的斗争。于是雅斯纳亚·波良纳这处俄国的圣地就关闭起来各个大门，变成了托尔斯泰和他家里的人之间的斗争场地。这场斗争为的是金钱，它比为琐碎小事而进行的斗争更加残酷和更加令人厌恶。关于这场斗争的可怕情况，甚至日记本里刺耳的呼喊声也只是给了点不充分的想象。“要摆脱这

种肮脏和罪恶的财产实在是太困难了!”他在那些日子里(一九〇八年七月二十五日)曾这样悲叹说。因为家里一半的人都伸出利爪抓住了这些财产。低级趣味小说中最令人厌恶的场面都有，诸如撬开窗户，翻箱倒柜，偷听谈话，企图剥夺别人的治产权，以及交替出现的最可悲的时刻，例如妻子企图自杀和托尔斯泰的逃走的威胁等。这真是“雅斯纳亚·波良纳地狱”——就像托尔斯泰对庄园所称呼的那样——打开了自己的大门。但是托尔斯泰最后正是从这种异乎寻常的痛苦中作出了一个异乎寻常的决断。终于在死前的几个月，他为了自己死的纯洁性和诚实性，决定不再容忍模棱两可和不明不白，决定给后代留下一个出乎人们所料地把他的精神财富交给全人类的遗嘱。为了实现这个最后的真实心愿，他还得撒最后一次谎言。由于他觉得在家里受到窃听和监视，所以他这位八十二岁的老人骑着马好像是作无关紧要的散步一样走进了格鲁蒙特附近的森林。托尔斯泰到那里当着三个见证人和不耐烦地打着响鼻儿的马的面，在一个树墩上，在我们这个世纪最有戏剧性的一个时刻里，终于在那张证明他的意志的效力和在他过世后生效的文件上签了名。

现在他把脚镣扔到了身后，他相信已经作出了决定性的行动。但是最艰难的，最重要的，最急需的事情还有待他去做。原来在这个奢谈良心，人员杂乱转动的家庭里是保不住任何秘密的。托尔斯泰的秘密签字，他妻子很快就猜想到了，不久全家也都知道了。他们翻箱倒柜寻找遗嘱，还研究他的日记，想找到一点线索。如果那个可恨的助手切尔科不停止到家来访，伯爵夫人就以自杀来威胁。这时候托尔斯泰认识到了，在这里处身于激情、贪欲、仇恨和烦躁不安之中，他是不可能完成他最

后的艺术作品，也就是圆满的死亡的。所以这位白发老人便深恐家庭可能使他“从精神方面看失去那宝贵的，而且也许是最为辉煌壮丽的若干分钟”。于是从他的感情最深处突然间又出现了这样的思想：他必须如福音书所要求的那样，为了完善而放弃妻子和子女，为了神圣而放弃财产和收益。他已经逃跑过两次。第一次是在一八四四年，但是在半路上他没有力量了。当时他强制自己回到家里，回到了正在阵痛临产，而且当夜就生了一个孩子的妻子身边——这个孩子就是现在与他站在一边，保护他的遗嘱，并且准备成为他走最后一段路的助手的女儿亚历山德拉。十三年以后，也就是在一八九七年，他第二次冲出了家庭。他给妻子留下来一封不朽的信，说明自己是受了良心的驱使：“我决计出逃，第一是因为这样的生活随着年岁的增长而愈来愈重地压抑着我，所以我愈来愈强烈地渴望孤寂。第二是因为，子女们现在都已经长大成人，所以我呆在家里也不再是必不可少的了……主要的问题是——这就很像印度人一旦年满六十岁就逃进森林里边去那样——每一个上了年岁的人，虔敬的人都感到自己有把最后的岁月奉献给上帝，而不是奉献给玩笑和游戏，奉献给流言蜚语和网球运动的愿望。我的灵魂现在也是这样。我已经年满七十岁了，所以我就在用全副力量渴求着安宁和孤寂，为的是凭着我的良心在和谐中生活，要不然——如果这一点不能完全实现——那就逃避开在我的生活与我的信仰之间明显的不协调。”但是出于占据优势的人之常情，那个时候他还是回来了。当时他对自己施加的力量还不够强大，他的声望还没有广泛影响。但是现在，在他第二次出逃的十三年以后，也就是他第一次出逃的两个十三年以后，到远方去的强大吸引力有更大地增长，使他更加痛苦。铁的良心觉得已被无

法深究的力量强烈地和磁力般地拨动起来了。一九一〇年七月托尔斯泰在日记中写下了这样的话:“除了逃走以外，我别无其他选择。现在我是认真地想到这一点的。现在我要表明我的基督教信仰。C’ est le moment ou jamais.（现在是最佳时机）现在确实不需要我在家了。我的上帝，你救助我吧！你教导我吧！我只想作一件事：不执行我的意志，完全执行你的意志。我写下了这些话，我还问自己：这话的确也是真诚的吗？我不是只在你的面前这样假装的吧？救助我吧！救助我吧！救助我吧！”但是他还是一再踌躇。为其他人的命运担心害怕始终阻拦着他。他总是对自己罪恶的愿望感到害怕。他为自己的心愿感到不寒而栗，不过他还是谛听着，内心是否会发出呼唤，在自己的意志还犹豫不决，畏缩不前的时候，是否上天会不可抗拒地显示一种福音。他在日记中为自己的恐惧和不安进行忏悔，仿佛是跪在地上，是在面对不可穷究的意志，他为之献身而且也熟悉其道理的意志，进行祈祷。这种燃起激情的良心的等待如同一次冲动，如同一次惊人的，无与伦比的震颤。这是对受到震惊的内心的倾听。现在他认为自己已经被命运和荒谬在没注意到的情况下所左右了。

这当儿，在这及时而且最恰当的时刻，他心里响起了一种声音。这是一种非常古老的声音：“你起身，站起来，拿上大衣和朝圣的手杖！”于是他便急忙起身，朝着自己的完成迈步走去。

逃向上帝

人只能单独地接近上帝。

日　记

一九一〇年十月二十八日。可能是早上六点钟吧，树林间还张挂着如漆一般的黑夜，有几个人影行动鬼祟，在雅斯纳亚·波良纳的府邸周围蹑手蹑脚行走。喀嚓一声打开了锁，一道道门也都悄悄地打开了。马车夫在马厩的麦草中小心翼翼地给马安上挽具，又套在一辆马车上。不安定的人影一闪溜进了两个房间里，用遮住光亮的手电筒摸寻各种包裹，翻箱倒柜。然后他们不声不响地把门打开，走了出来，跌跌撞撞，同时还低声交谈着穿过公园中泥泞地。然后有辆马车避开走府邸门前的大路，悄悄地从后边出来，向花园大门驶去。

发生了什么事情？是窃贼闯进了府邸里吗？是沙皇的警察为搜查最大嫌疑犯的住所而进行包围了吗？——不，这不是外人闯进了家里，而是列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰像窃贼一样，只由一名医生陪同，冲出了他所生存的监牢。呼唤向他发出，一个不容反驳的坚定的信号。夜间当妻子偷偷地和神经质地翻腾他的文稿的时，他又一次当场捉住了她。那时候他心中突然坚定果断地作出了决定，要离开“他的灵魂已经离开了的”妻子，要逃走，随便逃往什么地方，逃往上帝跟前，逃向自身，逃进自己所分摊到的死亡里。他忽然把大衣罩在工作服外边，戴上粗布软帽，穿上橡胶鞋。这位天才为了把自己交给人类，从他的财产中随身带走的必须用品仅只是日记本、铅笔和钢笔而已。他在火车站上还潦潦草草地给妻子写了一封信，让马车夫把信送到了家里：“为了在孤独和寂静中间度过我最后的有生之年，我做了我这样年龄的老人通常要做的事。”然后他们便登上了火车。列夫·托尔斯泰这个逃向上帝的人身上紧裹着大衣，只在他的医生陪同下，坐在一节三等车厢的肮脏板凳上。

但是列夫·托尔斯泰，他不再这样自称了。正如从前的两个世界的主人卡尔五世为了能埋进马德里的埃斯科里亚尔宫内的棺材里，而自愿地把身上的权力象征物弃置一旁那样，现在托尔斯泰把他的名字也像他的金钱、房产和名望一样都抛到了身后。他自称是T·尼古拉耶夫。这是一个想要为自己发明一种新生活和一种纯洁而正确的死亡的人所臆造的名字。他终于摆脱了一切束缚，能够在陌生的大路上做一个朝圣的香客，做教义和真话的仆人了。他还在萨马尔迪诺修道院里向女修道院长，他的妹妹，进行了告别。两位头发灰白，年迈体弱的老人并排坐在和善的修道士中间，安详和威严的孤独使他们显得容光焕发。几天以后女儿随之赶来了，这就是在他第一次出逃不成功的那个夜里出生的那个孩子。但是就是在这儿也不容许他呆在寂静里。他害怕被认出来，被跟踪追寻，被人赶上，被再一次拉回自己家里那种含混不清和不真诚的生活中去。于是在十月三十一日早上四点钟，他又一次被看不见的手指触动，便突然叫醒女儿，催促她一起乘火车继续走，随便往哪儿去都行。往保加利亚去，往高加索去，往外国去，往随便哪个荣誉和人们都再也赶不上他的地方去。他只求最终进入孤寂，走向自身，走向上帝。

但是他的生活的可怕的对手，他的教义的可怕的对手，也就是荣誉这个折磨人的魔鬼和诱惑者，还是不放过自己的牺牲品。人世生活不允许“它的”托尔斯泰属于自己，属于他自己博学多识的意志。这个被追赶的人刚刚坐进火车车厢，把软帽拉得很低，盖住了额头，就有一位旅客认出了这位大师。于是列车上的人都知道了这件事，于是秘密便泄露了，于是男男女女的人都从外边挤拥到车厢门口，来看他。所有的报纸都对这

个逃离监牢的珍贵动物作了通栏的长篇报导。他被暴露了，被包围了。荣誉又一次，也是最后一次拦住了托尔斯泰走向完成的道路。在呼啸奔驰的列车旁边，嗡嗡响的电报线传送着一条条信息。各个火车站都收到了警察局的通知，所有的公职人员动员起来，他们在家里已经订了专车。新闻记者从莫斯科、彼得堡，尼什涅—诺沃戈罗德，从四面八方向这个逃跑的野兽追来。高级宗教会议派出一名教士前来领取他这个忏悔者。有一个陌生的先生突然上了这列火车，他总是一再换上新的假面具走过这节车厢，这是一个秘探：不行，荣誉不许它的囚犯逃脱。列夫·托尔斯泰不应该，也不可以处于孤零零的状态。人们不能容忍他属于他自己，不能容忍他实现他的神圣化。

现在他已经被人包围了，已经被人环绕起来。现在已经没有一处可以供他钻进去藏身的丛林。这列火车如果到达边界，就会有一个官员礼貌地高举着帽子前来向他致敬，并且拒绝他跨越国界。无论他想在哪里休息，荣誉总会与他相对而坐，很是显眼，人多嘴杂，喧闹不休。不，他无法逃脱，魔鬼的利爪紧紧抓住他。这时候女儿突然注意到，父亲苍老的身躯在打寒战，不住地发抖。他精疲力竭了，倚靠着坚硬的木头长椅。他这个发抖人浑身的毛孔都冒出了汗来。他额头上的汗水串珠似地往下滴。这是从他的血液里突然发生的一种热病。疾病为了拯救他，已经降临到了他的身上。于是死亡便抖开他的大衣，深色的大衣，在追寻者们的面前把他覆盖了起来。

他们不得不在一个名叫阿斯塔波沃的小火车站停了下来，垂危的病人再也不能继续走了。这地方没有宾馆，没有旅社，也没有豪华的地方可以供他栖身。站长很难为情地让出了他在二层木楼站房里的办公室（从此以后这个站房就成了俄罗斯世界

徒步朝拜的圣地）。他们把浑身打战发冷的人送进了这间办公室。他曾经梦想过的一切，现在都突然变成了真实：这个小房间，低矮而且沉闷，充满烟雾和水蒸气；还有那只铁床，那煤油灯昏暗的灯光——他忽然觉得他所逃离的豪华和舒适都很遥远了。在死亡的时候，在最后的那个瞬间里，一切都变得完全如他内心深处所想望的那样：纯洁，无瑕，一种庄严崇高的象征，死亡完全顺从他的艺术家的手。几天以后死亡这个宏伟建筑巍然耸立了起来，他的教义的庄严的确认，不再被人们的猜忌从暗中加以破坏了，它古老尘世的单纯不再受到干扰和破坏了。荣誉屏住呼吸，嘴唇翕动焦急地窥视着，守候在紧闭的门前；新闻记者和好奇之徒，侦探、警察和宪兵，还有高级宗教会议派来的教士和沙皇指定的官员都拥挤在一起等待着，但是徒劳：他们引人注目的无耻忙碌对这种无法破坏的最后的孤寂再也无能为力了。现在只有女儿守护着他，还有一个朋友和医生默默无声地用宁静而谦卑的爱围使着他。在床头柜上放着一个小日记本，这是他对上帝的喊话筒，但是紧张不安的手再也拿不住铅笔了。于是他便在呼吸急促的情况下，用渐趋静默的声音向女儿口授了他最后的思想，称上帝是“那个无限的宇宙，人感觉到自己是它一个有限的部分，是它在物质、时间和空间的启示”，他宣称，这个尘世的生物同另一些生物的生命的联合，唯一只有通过爱才能实现。他在自己死前两天还张开所有的感官，去捕捉高级的真实，不可能达到的真实。然后黑暗才逐渐笼罩住了他那闪射光芒的大脑。

在门外边，人群急于想知道情况，放肆地在催问。他再也感觉不到他们了。那位与他结合在一起四十八年的妻子索菲亚·安德烈耶芙娜现在因为懊悔而谦恭起来。她两眼泪如泉涌，从

窗子前边往里看，想从远处再看一下他的面容。他再也认不出她来了。对这位目光最敏锐的人来说，人生事务愈来愈陌生了血液在正在破裂的血管里流动得愈来愈模糊不清和凝滞不前。十一月四日的夜间，他还又一次振作起来，呻吟说：“可是农民呢？——农民究竟是如何死亡的呢?”他那极其顽强的生命还在抗拒神秘的死亡。十一月七日死亡才降临到这位永存不朽的人身上。老人的满头白发松散杂乱，现在陷在枕头上。他那双比其他人更加智慧地进行观察的眼睛，现在熄灭了光辉。这位急不可待的寻求者这时才终于理解了一切生活的真理和意义。

尾　　声

> 这个人死去了，但是他与世界的关系继续对人产生作用，不仅像他在世的时候那样，而是要强烈得多。他的作用凭着他的理智和爱心增强，而且会像一切生物那样，没有停顿，也没有终结地生长。
>
> **书　信**

马克西姆·高尔基曾经称列夫·托尔斯泰为一个人类的人，这话真是精辟之极。因为他是与我们大家在一起的人，是用同样龟裂的黏土制作成的，而且具有人世的同样缺陷。不过他对这些缺陷了解得更为深刻，并且为这些缺陷受到了更大的痛苦。列夫·托尔斯泰与他同时代的其他人相比，不是不同的人，不是更高级的人，而只是比大多数人更是个人，更有德行，

更有见识，更为清醒，也更为热情——仿佛是人世艺术家工作室里那个看不见的原型的第一个也是最清晰的一个复印像。

托尔斯泰把永恒的人的肖像——它为我们大家提供了一张模糊不清的，经常是难以辨认的略图，以便在我们这个熙熙攘攘的世界里尽可能完整地使之外化——选作为他真正的毕生事业。这可是一种永远不能结束，永远不能完全实现和双倍的英雄事业。他在最坏的现象中寻找过人。借助自己良心的无比真诚，他下到了人们只是在互相伤害的时候才到达的深度。他这位典范的伦理天才以愤怒的严肃态度和残酷无情的坚定性无所顾忌地挖掘自己的灵魂，为的是把我们那个完整的原型从他干硬的人世外壳里解放出来，并且把人类更高贵的，像神一样的容貌展示给整个人类。这个无所畏惧的教导者八十年来通过描述自己来写作自我完善的宏篇巨制，从来没有休息过，从来没有满意过，他的艺术从来没有对纯形式游戏的毫无恶意的愉悦表示过好感。自从歌德以来，还没有一个作家这样揭示过自己，同时也揭示过永恒的人。

但是这种通过磨练和铸造自己灵魂以达到使世界道德化的这种英雄意志只是表面上随着这位无与伦比的伟人的呼吸结束了。他这个人强大的推动作用还在活人的身上不停地产生塑造和继续塑造的影响。有些曾经不寒而栗地看到过他那青灰色锐利眼睛的人作为他在世时生活的见证人都还健在，然而托尔斯泰其人却早已变成了神话，他的生平早已变成了人类的一部高尚的传奇，而他对自己进行的斗争早已变成了我们这一代人和世世代代人的范例。因为他在我们狭小的世界上舍己为人所想到的一切，像英雄一样所完成的一切，总是为所有的人作出的。人类在个人的每一种伟大里都获得一个新更高的新标尺。这个

寻求的智者只有在炽热真诚的自白中才预感到他的限度和规律。只有借助他这样的艺术家的自我塑造，人类的灵魂，天才的形象，才在人世间变得可以理解。

中文林 译　高中甫 校

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝茨威格文集　　４　　传记卷·上
作者＝高中甫主编
页数＝７０４
ＳＳ号＝１１４５３５９１
出版日期＝